

post(s)

ISSN: 1390-9797
ISSNe: 2631-2670

Adriana Linares-Palma
Aida Navarro Redón
Alejandra Sáez Araya
Ángel Hernández
Carolina Velasco
Christina Sharpe
David Jarrín
Fernando Martín Velazco
Leonor Martín Taibo
Manuel Vásquez Ortega
María/Rosario Montero
Nicholas Mirzoeff
Nicolás Schvarzberg
Pablo Aguirre
Paola Correa Acero
Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales
Rosa Inés Padilla
Santiago Ávila Albuja

Ed. Giulianna Zambrano Murillo

post(s) Serie monográfica • junio 2025 • Quito, Ecuador
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas COCOA
http://posts.usfq.edu.ec

post(s)



Universidad San Francisco de Quito USFQ
Campus Cumbayá, Quito 170901, Ecuador. https://libros.usfq.edu.ec/

USFQ PRESS es la casa editorial de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Fomentamos la misión de la universidad al divulgar el conocimiento para formar, educar, investigar y servir a la comunidad dentro de la filosofía de las Artes Liberales.

post(s) volumen 10 • diciembre 2024
Serie monográfica
Primera edición: diciembre 2024

ISSN de la serie: 1390-9797
ISSNe: 2631-2670
ISBNe: 978-9978-68-320-0
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v11i1

post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de los estudios culturales y las prácticas artísticas, tanto a nivel local como regional e internacional.

Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica —la creación es un eje aglutinante de esta publicación. **post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.

Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.

La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural, desde sus orígenes hasta su actualidad contemporánea.

Editora en esta edición
Giulianna Zambrano Murillo, Ph. D. en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Texas en Austin. Docente-investigadora en la Universidad San Francisco de Quito USFQ.

Autoras en esta edición
Adriana María Linares-Palma, Ph. D. (Instituto Teresa Lozano Long de la Universidad de Texas, EE. UU.)
Aida Navarro Redón, Ph. D. (Universidad Politécnica de Madrid, España)
Alejandra Sáez Araya Ph. D. (c) (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile)
Ángel Hernández. Investigador teatral y dramaturgo
Carolina Velasco, MA. (University of Amsterdam, Países Bajos)
Christina Sharpe, Ph. D. (Cornell University, EE. UU.)
David Jarrín, Lcdo. (Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador)
Fernando Martín Velazco. Escritor y creador escénico
Leonor Martín Taibo, MA. (Universidad Politécnica de Madrid, España)
Manuel Vásquez Ortega, Lcdo. (Universidad de Los Andes, Venezuela)
María/Rosario Montero, Ph. D. (Universidad de Goldsmiths, Reino Unido)
Nicholas Mirzoeff, Ph. D. (Universidad de Warwick, Reino Unido)
Nicolás Schvarzberg, MA. (FLACSO, Ecuador)
Pablo Aguirre, MA. (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México)
Paola Correa Acero, MA. (Universidad Nacional de Colombia)
Plataforma de Humanidades Ambientales
Rosa Inés Padilla, Ph. D. (la Universidad Iberoamericana, México)
Santiago Ávila Albuja, MA. (Universidad Carlos III, España)

Coordinación editorial: Bernarda Troccoli
Diseño y diagramación: Krushenka Bayas Ramírez
Asistencia editorial: Tomás Loza Vera, Adrián Vásconez Núñez
Traducciones: Anamaría Garzón Mantilla, Bernarda Troccoli
Diseño de portada: Krushenka Bayas Ramírez
Imagen de portada: Registro del Festival Teatro para el fin del mundo. Fotografía de Sabina Hernández.
Revisión de estilo: Andrés Cadena (La Caracola Editores)

Se sugiere citar este volumen de la siguiente forma:
Zambrano, G. (ed.) (2025) *posts(s)*, volumen 11. USFQ PRESS.

Catalogación en la fuente. Biblioteca Universidad San Francisco de Quito USFQ

post(s) [Publicación Periódica] / Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito. Editor general: Santiago Castellanos.--v.1 (ago.2015)-. -- Quito: Universidad San Francisco de Quito, 2015
v. cm.
Anual
ISSN: 1390-9797
1. Comunicación--Publicaciones seriadas. -- 2. Artes contemporáneas--Publicaciones seriadas. -- I. Universidad San Francisco de Quito. Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas. -- II. Castellanos, Santiago, ed.
LC: AP 63 .P67
CDD: 056.1

Más información sobre la serie monográfica **post(s)**:
http://posts.usfq.edu.ec
Contacto
Universidad San Francisco de Quito USFQ
Att. Anamaría Garzón Mantilla, *post(s)*
Calle Diego de Robles y Vía Interoceánica
Casilla Postal: 17-1200-841
Quito 170901, Ecuador





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

AKADEMOS

RADAR

VIDERE

PRÁXIS

INTRODUCCIÓN

LA POTENCIA DE LO INDETERMINADO

Giulianna Zambrano Murillo

Giulianna Zambrano Murillo, docente-investigadora en la Universidad San Francisco de Quito USFQ.
Creadora de la obra *Buscamos en el silencio de las cosas*, directora del podcast *Crónicas al borde*.
Correo electrónico: mgzambrano@usfq.edu.ec
• Ph. D. en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Texas en Austin.

En *Desastre lento,* la poeta colombiana Tania Ganitsky escribe: «El mundo va a acabarse antes que la poesía» (2023, p. 46). Su ambigüedad me atrapa. Ante el fin del mundo, ¿dónde reside la poesía?, ¿en qué se afianza?, ¿de qué manera persiste? El poema continúa con una secuencia de nuevos nombres que aparecerán y palabras que irrumpirán en ese vacío. La imagen de ese solar que deja el mundo, mientras diversos matices del lenguaje germinan, me resulta conmovedora. Constituye un ejercicio de atención alrededor de las distintas formas de ser en él: «Y habrá un léxico de los adioses, / porque se dirán de tantas formas / que llenarán un libro entero, que es lo que quedará del amor, / de la literatura» (2023, p. 46). La lista desestabiliza una noción de fin, le hace espacio a todo lo que la poesía y el lenguaje pueden inaugurar sin negar la realidad de la destrucción. Vinciane Despret, en el libro *Habitar como un pájaro*, define los dispositivos de atención, a partir de estudios de etología, como «aquellos que vuelven perceptibles cosas que antes no se notaban» y que multiplican las maneras de ser, habitar, fabular relaciones y explicar el mundo (2022, pp. 43-44). En los textos de esta edición de *post(s),* encuentro dispositivos similares que impiden un entendimiento único y cerrado del fin, del colapso, del deterioro, del vacío o del fracaso que abordan. Se fijan en la indeterminación de aquello que se rehúsa simplemente a sucumbir. Como sostiene Anne Tsing (2021), la indeterminación rechaza las narrativas limitantes heredadas de la noción de progreso y permite detectar proyectos de creación de mundos en medio de las ruinas contemporáneas que producen la precariedad y la vida sin promesa de estabilidad. Lo indeterminado responde a nuestra condición de vulnerabilidad, a la vez que constituye una forma de hospitalidad y generosidad que permite que algo más acontezca.

Cuando empezamos a imaginar esta edición, la pregunta por el horizonte —su prueba, su sacudida o su desplazamiento— quería ser una provocación para pensar qué puede existir o surgir ante la catástrofe ambiental, la innegable destrucción de la guerra o el colapso de infraestructuras de progreso o de futuro.

Fecha envío: 27/04/2025
Fecha de aceptación: 27/05/2025
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3911
Cómo citar: Zambrano, G. (2025). La potencia de lo indeterminado. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 12-19). USFQ PRESS.



¿Qué potencia de vida existe en escenarios de devastación?
¿Qué mundos y colaboraciones posibles pueden
vislumbrarse en los escombros y ruinas de proyectos pasados
pero también en aquellos que nunca llegaron a ser o que se
abandonaron en su intento?

La potencia de lo indeterminado, que agrieta el vacío dejado por el mundo que se acaba en el poema, resuena con la antesala de esta revista: también una invitación a que se llenase de escrituras, dispositivos de creación, pensamiento y atención, experimentos, metodologías y experiencias. El lenguaje, como nos dice Christina Sharpe en el ensayo «Las formas del duelo», «es una manera de crear y mantener la relación. Las palabras son una forma en la que empezamos el trabajo de deshacer o cambiar la forma del mundo». Entonces, continúa, una búsqueda importante de la escritura hoy frente a la violencia, el genocidio y la catástrofe es participar en la configuración del sentido: «No ceder las palabras, los conceptos, los términos que necesitamos para pensar, imaginar y construir vidas vivibles. Eso es algo de lo requerido en nuestra escritura, algo de lo que puede hacer nuestra escritura, algo del propósito de nuestra escritura». Los ensayos a continuación tejen una relación con el mundo; asimismo, buscan un lenguaje, una experiencia o una memoria para la vida o por ella.

Sostener el paisaje, disputar el vacío

Gastón Gordillo, en *Rubble: The Afterlife of Destruction* (2014), afirma que es el escombro, más que la ruina, la sedimentación material de la destrucción. Aquello que ha sido reducido a escombros difícilmente sostiene las relaciones sociales y espaciales que existían; el escombro es la evidencia de la desintegración de las formas reconocibles. Pero, tal negación es más fuerte si esa materia residual, si esos fragmentos no son entendidos en su contexto de producción y en la memoria. ¿Qué son las pilas de cascajo que deja la guerra? ¿Las montañas de restos de arquitecturas colapsadas después de un terremoto? ¿Qué significa el acto de sostener un pedazo de pared en medio de un lote vacío como remanente de lo que fue una casa? ¿Qué conforman los cuerpos que entran a estos espacios y buscan la vida ahí? Son algunas preguntas e imágenes que aparecen en esta edición.

Escribo esto, y pensar en Palestina es inevitable. Nicholas Mirzoeff abre su libro *Mirar en la oscuridad. Palestina y el activismo visual desde el 7 de octubre* con una sentencia de Silvia Federici cuya reiteración es fundamental: «Palestina es el mundo». No para que el mundo hable por el pueblo palestino, sino para reconocer en él al sujeto de un movimiento global de emancipación frente al colonialismo de asentamiento, la violencia estatal, la vigilancia y la regulación que arruina las condiciones de vida digna en varios territorios y, de manera genocida, en Palestina. Para Mirzoeff, mirar a Palestina en apoyo de su liberación implica una particularidad que llama «mirar en la oscuridad». Esta oscuridad tiene un fundamento material que es el escombro, ese que «tiene su propia escala: desde el polvo gris que lo satura todo, hasta los fragmentos de las construcciones que sepultan a los vivos y a los muertos y los escombros de las palabras e imágenes». Por eso, cualquier rechazo a la «voluntad de

escombro»[1] del colonialismo de asentamiento y la guerra implica prestar atención a esa oscuridad: «recoger escombros, ya sean fragmentos de palabras, videos encontrados o formas materiales». Esos restos nos permiten dar testimonio de lo que ocurre, cuestionar lo que la pantalla colonial quiere dejarnos ver y movilizar la solidaridad global por Gaza que Mirzoeff describe en detalle. Es reconocer y acoger los esfuerzos de quienes sobreviven y logran documentar lo que están viviendo, desde sus dispositivos hacia los nuestros, más allá de los muros y la vigilancia. Es contrarrestar la mirada de los drones que visualizan recuadros vacíos como objetivos. Es disputar ese vacío.

Encuentro en las contribuciones a esta edición una insistencia en ese gesto de rechazo a la sistemática generación de escombros. Por ejemplo, en un lote baldío del ensayo visual «Estéticas de lo imperfecto: la ruina frente a lo anónimo y clandestino», de Ángel Hernández y el colectivo Teatro para el fin del mundo, frente al cual se pregunta a personas que pasan qué ven ahí, y contestan «nada». Luego, en ese mismo espacio, una mujer levanta una puerta; sostiene la casa. Este colectivo, basado en Tampico (México), se aproximó inicialmente a la ruina como «un intersticio»: como una estructura que despliega «un archivo expresado en los restos materiales de sociedades cambiantes», como potencia de aquello separado del contexto de utilidad y norma. Las ruinas intervenidas en México se conectan en su trabajo con otros contextos de desplazamiento, guerra y desastre, como Mosul, Palestina y Japón. Sin embargo, la acelerada demolición de las arquitecturas que venían documentando por años dirige el ensayo de esta edición hacia preguntas que tienen que ver con las implicaciones políticas de la demolición y la consecuente aparición de limbos atrapados en su condición de fracaso e inutilidad. La demolición es entendida como una práctica de expulsión: la sistemática destrucción del espacio como estrategia de desplazamiento y apropiación territorial. El colectivo se pregunta entonces por los cuerpos y las memorias de estos espacios, por aquello que resiste la anulación en la potencia material del escombro. Resistir es hacer presente. Los escombros de edificaciones demolidas siguen siendo testigos de lo que fue, escribe Hernández: «las casas demolidas impunemente en los territorios ocupados en la antigua Cisjordania son un cuerpo presente que mantiene aldeas completas». Estos cuerpos constituyen reclamos de pertenencia a cartografías incompletas, enterradas y, de alguna forma, fantasmales.

Las cartografías contemporáneas definidas por la precariedad, como sugiere Tsing, están llenas de ruinas. Por ello, continúa, nos compete recuperar la curiosidad para entender ahí escenarios para la supervivencia colaborativa (2021, p. 21). Recuperar esa curiosidad implica prestar atención: poner el cuerpo. En las imágenes del ensayo visual «Fin de Temporada», de Leonor Martín Taibo y Aida Navarro Redón, las enormes estructuras abandonadas de parques acuáticos en la península ibérica son visitadas por una persona que persigue la posibilidad de sumergir su cuerpo entero en agua, en el presente de escasez de este recurso vital. Las ruinas de aquellos paraísos de ocio y diversión, la melancolía del recuerdo del parque acuático como «oasis al que huir» —otrora muestra del dominio tecnológico y la canalización del agua para simular aquello que existía afuera— y la ausencia del agua revelan la ironía

1 Mirzoeff usa esta expresión haciendo referencia a Nasser Abourahme («In tune with their time», *Radical Philosophy 216*, verano de 2024), quien habla de la producción de lo inhabitable o la voluntad de escombro (*will to rubble*) en Gaza como la liberación de una energía exterminadora reprimida que debe ser entendida históricamente y que está diseñada para destruir la base de la vida colectiva.

de nuestro propio deseo y los límites de nuestra imaginación. Da cierto alivio encontrar que estos lugares son ahora guarida de algo más: pequeñas presencias registradas por aquel cuerpo que recorre el espacio, reflexiona sobre su realidad material y piensa que quizás el agua recuperó su cauce vital. Manuel Vásquez Ortega, por su parte, en «Hacer de escombros, paisajes: hacia otra lectura de la ruina en el arte contemporáneo en Venezuela», aborda obras de catorce artistas visuales y encuentra en su acercamiento a las ruinas gestos para ir más allá de la nostalgia reaccionaria de un tiempo mejor o de la romantización de un paisaje ileso al que se anhela volver. El deterioro es abordado sin fuga a otras temporalidades. La ruina en el paisaje y la ruina del paisaje constituyen en su escrito formas de entender el presente y sus corporalidades, vitalidades y subjetividades. Así, la manera en que su escritura entreteje las obras procura detectar una narrativa que entiende el paisaje, y específicamente en su conexión con la ruina, no como algo que se contempla, sino que se habita y da cabida a otras formas de existencia, sin negar los problemas medioambientales ni el impacto de la actividad humana sobre él. Las obras muestran el colapso, el paso del tiempo y la precariedad cotidiana; a veces usan materialidades residuales o descartadas. En todos los casos, Vásquez repara en esta relación paisaje-ruina desde lo heterogéneo, lo superviviente y lo posible.

En «La rebelión de las ánimas, o seis tesis sobre la tierra prometida», Fernando Martín Velazco se enfoca también en las ruinas y encuentra en ellas una trinchera, una grieta frente a la imposición de los asentamientos, la agroindustria y la idea de dominio sobre la naturaleza. Su escritura es el resultado de una práctica expedicionaria y articula filosofía, historia y narraciones orales recopiladas en diferentes regiones para formular seis tesis —haciendo eco de las «Tesis sobre la historia» de Walter Benjamin— que figuran la ruina como un territorio de ánimas en resistencia frente al *ethos* expansivo y mesiánico de lo que conocemos como Occidente. La ruina es el paradigma del fracaso de su teleología. En el ensayo, Velazco especula alrededor de los conflictos de un mundo sin refugio para la errancia, lo indómito y aquellas ánimas que existen más allá de lo que queremos controlar. La rebelión a la que alude entiende lo silvestre, o lo que está en proceso de asilvestrarse, como una dimensión fundamental en la vitalidad del mundo y coherente con formas de habitar rastreables aún después de ser expulsadas de lo humano o lo político. Las imágenes que acompañan su escritura, aquellos sitios casi desprovistos de presencia humana, contrastan con las que encontramos en «Infancias resilientes en el desastre: video participativo en albergues comunitarios», de Nicolás Schvarzberg, las cuales, aunadas a registros audiovisuales, dan cuenta de las prácticas de cuidado, formas de organización y resiliencia colectiva en las secuelas del terremoto del 16 de abril de 2016 en Ecuador. La cámara, a través de metodologías de video participativo, permite que niños y niñas en albergues comunitarios cuenten su experiencia como agentes en espacios autogestionados a través de narrativas digitales. El ensayo de Schvarzberg sitúa y narra esta experiencia metodológica para cuestionar desde dónde se piensan las políticas de gestión de desastres y qué posibilidades existen de generar redes comunitarias más allá y en ausencia del Estado. De tal forma, los escombros se presentan como todo lo contrario a la nada: los cuerpos que documentan, registran, recorren, habitan, reconfiguran y piensan esa materia residual atestiguan los impactos de la violencia, el colonialismo, la crisis climática o la desigualdad, a la vez que reconfiguran relaciones con lo vital y el tiempo.

La simpoiesis[2] de lo vital

Este número de *post(s)* reúne también una serie de textos que proponen incisiones en forma de diálogos, prácticas y escrituras expandidas que, como las plantas que se abren paso en el concreto para tomarse la ruina, producen una zanja que desplaza los dispositivos de atención y reorganiza la relación entre diversas vitalidades o materialidades. Por ejemplo, la conversación entre editores de la Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales gira en torno a las preposiciones y, con ello, pone la atención en ese elemento articulador de diferencias para construir sentidos relacionales cambiantes. Afirman que pensarlas les permite entender territorios y explorar formas de activismo ambiental-gramatical al ser las que nos sitúan en relación con nuestro entorno, los problemas y los demás —humanos y más que humanos—. El recorrido de su texto por las implicaciones políticas de diferentes preposiciones de manera crítica e íntima, conectado a la conversación sobre su trabajo colectivo en la Plataforma, es una provocación para articular —o preposicionar— puntos de encuentro hacia lo común. Siguiendo esa ruta, hay en esta edición prácticas que provocan un descentramiento, en el sentido expansivo, del sustantivo a la preposición, del individuo a la relación posible en lo colectivo, de las acciones a la relación con sus efectos: distintos movimientos que rastrean proyectos de creación de mundos que existen-con la destrucción y la indeterminación.

María/Rosario Montero, en «Fracturas expuestas: representación de la naturaleza en la cordillera de los Andes en Chile», opone un sentir con la cordillera a la representación de esta como una muralla diferenciadora y distante. A partir de exploraciones en tres archivos —el del Sernatur en Chile, el de su padre y el suyo propio— articula una contramirada de esa cadena montañosa y, por tanto, de la naturaleza. Dicha contramirada habilita una interrelación en que la cordillera deja de ser el fondo o el escenario de lo humano e interpela a quien la recorre o la habita. La lectura cuidadosa de las imágenes de estos archivos ligada al montaje de otras voces que han pensado el paisaje y la cordillera sugiere un desplazamiento: de la representación de la montaña como tierra baldía —territorio dispuesto al extractivismo— a la cordillera que se lleva tatuada en la piel como registro sensible de una mutua afectación. Ese registro da cuenta de lo que existe cuando dos cuerpos se tocan. La relación con la naturaleza es, por tanto, simpoiética, un ser-con. Rosa Inés Padilla, en «El aura arruinada: cuerpos muertos en tiempos contemporáneos», resuena con esa pulsión relacional para abordar la muerte desde los cambios en el ritual funerario y su mercantilización. Propone que, más allá del cuerpo muerto, es fundamental entender los ensamblajes y parches, siguiendo los conceptos de Tsing (2021), de una industria que se configura alrededor de él y que, de cierta manera, ha limitado las agencias —de muertos y deudos— y la posibilidad de duelo. La muerte involucra. Como afirma Padilla: «Se vuelve esencial entender cómo la muerte conecta, con qué, para qué, con quién. Es decir, para pensar en la muerte se debe pensar en la vida». Los ciclos de vida-muerte, el duelo, de ninguna forma pueden entenderse aislados, son parte de nuestra condición de vulnerabilidad y de la vida en relación.

2 Aquí me refiero al término que explora Donna Haraway en *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (2019, p. 174) para entender las formas de vida simbióticas, colaborativas y con los demás que sostienen la configuración de mundos: «Los bichos —humanos y no humanos— devienen-con mutuamente, se componen y descomponen unos a otros, en cada escala y registro del tiempo y de las cosas, en marañas simpoiéticas, en configuraciones y desconfiguraciones de mundos terrenales ecológicos, evolutivos y del desarrollo».

En esta edición, encontramos también impulsos de desguarnecer un entramado de relaciones sociopolíticas, históricas y afectivas a través de conceptos —en el caso de Alejandra Sáez Araya, el territorio— y objetos —en el caso de Adriana Linares, los *kamaviiles*, objetos antiguos, en Guatemala—. En «Hacer un poema: We Are All Writing a Poem», Sáez despliega una serie de registros, cuadernos, escrituras y memorias que dan cuenta del sentido de un territorio. La escritura dramatúrgica y de la revisión del proceso de la obra *Cartografías humanas,* una cartografía geopoética que conecta Palestina, Wallmapu y Chile, sacude la definición de territorio, la articula a las formas de vida que lo habitan y las estructuras de opresión que lo circunscriben. La escritura desde el cuerpo, específicamente el cuerpo que se desplaza por estos lugares, habla tanto de la articulación de sentido como de la creación de redes de solidaridad y colaboraciones que surgen en los procesos de investigación-creación y que constituyen eso que puede hacer nuestro trabajo y escritura ante la violencia del colonialismo de asentamiento, el desplazamiento y el genocidio. En «Ambivalencia del objeto antiguo: *kamaviiles* y discursos nacionales», Linares, desde su práctica de investigación como arqueóloga, atiende a los *kamaviiles* y escinde su ensayo en dos lecturas de estos objetos que hablan también de violencias coloniales y desarraigo. Por un lado, está la lectura que se le impone ante una visita al Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, y que los extrae de su contexto social específico al igual que de la multiplicidad de historias en su entorno, tanto antiguas como contemporáneas. Por otro lado, está aquella que detecta en los registros de su trabajo de campo y en la interacción con los usos rituales cotidianos de estos objetos en la región Ixil, donde implican «una conexión a la energía creadora de su cultura, el esfuerzo de los antepasados depositado en ellos, una relación activa e íntima». Esa relación se cuida; está protegida por cierta opacidad, fuera del furor expositivo del museo. Es una relación viva intergeneracional. El objeto deja de ser solo un sustantivo. En ambas contribuciones, los cuadernos de campo registran la relación íntima con los procesos de investigación, creación, acción y escritura. Volver a los cuadernos es también volver a aquella huella intuitiva, sensorial y afectiva de lo indeterminado.

Sharpe escribe que «la mala pronunciación puede reorganizar el lenguaje y abrirlo; la distorsión podría ser una herramienta de creación de caminos que deshace los vocabularios disponibles». Y esto resuena con la manera en que los relatos de dirección única aparecen fuertemente desafiados en esta edición desde las formas de escritura y de producción de conocimiento que persiguen fugas. Por ejemplo, en «Una geografía febril nos ablanda lx cuerpx», Carolina Velasco, Santiago Ávila Albuja y David Jarrín (*aka* Davartis) abordan el fracaso en su potencia de desvío a través de una escritura polifónica donde la autoría se desdibuja para privilegiar el intercambio, el afecto y la complicidad. Lo deshilachado, como falla y como indeterminación, es una imagen que aparece recurrentemente en la obra de Jarrín y que en el texto es explorada como resistencia al encauzamiento de la identidad y de la percepción de corporalidades enfermas o disidentes. Fallar permite la experimentación, la imaginación y la «motivación para soñar que se puede ser blandx, que se puede imaginar en estados febriles, que las redes y los afectos sobrepasan la noción de autoría porque no traducen sino comparten estrategias para sobrellevar la vida». En la misma línea, Pablo Aguirre, en «Re-imaginar la discapacidad: el potencial subversivo del Anarchivo», busca agitar los límites del capacitismo siguiendo las rutas de aquello que ha sido considerado incorrecto, no apto o disidente. En el texto, las prácticas artísticas ligadas a la escucha, lo performativo o el registro, y que exploran la percepción de manera multisensorial

y colaborativa, abren espacio a pensar la discapacidad como una forma de ser en transformación, despatologizándola y desnormativizándola. La pulsión de la escritura de Aguirre es expansiva; lleva a la conversación que toma tiempo, al recuerdo que se impregna, a las texturas que comunican, y así involucra otras epistemologías posibles de la corporalidad disidente. Esas potencias epistemológicas del cuerpo, en «Portar cadáver encima de los hombros», de Paola Correa, son el punto de partida de prácticas artísticas que se aproximan a la ruina como cadáveres de la Modernidad latinoamericana. En la Estación de la Sabana y el Hospital San Juan de Dios en Bogotá y en la Antigua Central Camionera en Guadalajara, Paola Correa y Olga Gutiérrez llevaron a cabo encuentros y laboratorios desarrollados alrededor de una metodología de superposición, tanto de los espacios elegidos como de ciertas prácticas performativas situadas y de capas de sentido. El relato que presenta en esta edición es un recorrido por dicho proceso que indaga en lo que se descompone, se transforma y se acuerpa en los proyectos vitales del presente en diálogo con esas ruinas de la Modernidad. La memoria que se gesta en el cuerpo, el conocimiento que se singulariza en él y que brota en experiencias al mirar, recorrer y habitar estas ruinas, apunta al fracaso de ciertos emblemas de la Modernidad y a la vez a la urgente necesidad de descomponernos y rehacernos.

La presente edición responde al llamado a la detección de la pulsión de lo vital con un bosque de dispositivos de atención y búsqueda de sentido que atestiguan la violencia, la destrucción y el fracaso en nuestro presente; mientras configuran lenguajes necesarios, formas acordes, intercambios precisos, colaboraciones y solidaridades urgentes frente a lo que la vida necesita. El poema de Ganitsky que abre este escrito ofrece una línea final que se suma a la antes mencionada: «El mundo va a acabarse antes que la poesía / y la poesía continuará afirmando su devoción a lo perdido» (2023, p. 46). Esa tensión entre lo perdido y lo que está por venir enuncia nuestro presente. Reconoce el duelo colectivo que nos atraviesa por la violencia y la devastación de las que somos testigos; pero, también, nos da rutas posibles para que germinen otras relaciones y otros mundos resultantes de ellas. Los ensayos que vienen nos invitan a mirar en la oscuridad, a sentir con otras vitalidades, a escuchar las intuitivas advertencias frente a nuestra dirección y nuestro deseo, a procurar formas suaves y cuidadosas para relacionarnos, a colectivizar nuestra memoria ahí donde se insiste en eliminarla, a situarnos y prestar atención. La atención, dice Mary Oliver (2016), es el inicio de la devoción. Y en optar por esa forma de respeto y cuidado a la materia del mundo quizás radique la posibilidad de su transformación, expansión y continuidad. **post(s)**

Referencias

Benjamin, W. (2008). *Ensayos escogidos.* Ediciones Coyoacán.
Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios.* Editorial Cactus.
Ganitsky, T. (2023). *Desastre lento.* Himpar editores.
Gordillo, G. (2014). *Rubble: The Afterlife of Destruction.* Duke University Press.
Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno.* Consonni.
Oliver, M. (2016). *Upstream.* Penguin Press.
Tsing, A. (2021). *La seta del fin del mundo.* Capitán Swing.

AKADEMOS

Investigaciones académicas

MIRAR EN LA OSCURIDAD. PALESTINA Y ACTIVISMO VISUAL DESDE EL 7 DE OCTUBRE

Nicholas Mirzoeff
Traducción: Anamaría Garzón Mantilla

En esta traducción presentamos la introducción y el primer capítulo de *To See In the Dark. Palestine and Visual Activism Since October 7*, de Nicholas Mirzoeff. El libro fue publicado en 2025 por Pluto Press. Agradecemos profundamente al autor y a la editorial por permitirnos hacer esta traducción.

Nicholas Mirzoeff, teórico de la cultura visual. Director y profesor del Departamento de Medios, Cultura y Comunicación de la Universidad de Nueva York. Correo electrónico: nicholas.mirzoeff@nyu.edu

- Ph. D. en Art History and History por la Universidad de Warwick, Reino Unido.

Introducción: Palestina es el mundo

El 28 de marzo de 2024, Silvia Federici, activista y pensadora feminista, declaró ante un auditorio repleto en la ciudad de Nueva York: «Palestina es el mundo».[1] Ya lo había dicho antes, pero sus palabras adquirieron un peso distinto tras el ataque de Hamás en Israel el 7 de octubre de 2023, y la subsecuente ofensiva de las Fuerzas de Defensa de Israel (FDI) sobre Gaza. Las palabras de Federici resonaron con fuerza en el gran salón del Performance Space, ubicado en la Primera Avenida, y fueron retomadas por cada una de las personas que intervinieron después de ella. Aunque ha pasado el tiempo, todavía puedo ver el efecto que esas palabras tienen en la gente cuando las cito.

La frase «Palestina es el mundo» tiene dos inflexiones clave: por un lado, invita a pensar en Palestina desde una perspectiva global; y, por otro, a verla desde un marco antirracista, decolonial y feminista. Ver a Palestina «desde afuera» no implica hablar en nombre del pueblo palestino, sino asociarse con su causa dentro del movimiento global de solidaridad, que se ha convertido en una forma de intifada (levantamiento) en sí mismo.

También en marzo de 2024, en París, la filósofa feminista Judith Butler señaló cómo las coordenadas políticas se han realineado: «El feminismo, las movilizaciones *queer* y trans, ahora tienen que solidarizarse con Palestina, porque todas sufrimos formas de violencia estatal y regulatoria que hacen que nuestras vidas sean invivibles o que tengamos que luchar por ellas».[2]

No hay vidas más invivibles que las de Gaza (Tawil-Souri y Matar, 2016, pp. 3-4). En el año 2012, la ONU advirtió que, sin esfuerzos titánicos —que no ocurrieron—, la vida allí se volvería invivible para el 2020 (Finkelstein, 2018, p. 35). Escribo estas líneas y han pasado cuatro años desde entonces. Desde que Israel inició su esfuerzo sistemático por eliminar la posibilidad de vida palestina en Gaza, más de 40 000 personas han sido asesinadas y unas 90 000 han resultado heridas, muchas de ellas con amputaciones u otras lesiones incapacitantes (ver Puar, 2017). En julio de 2024, la prestigiosa revista médica británica *The Lancet* estimó que al menos 186 000 muertes «indirectas» ocurrirían como resultado de enfermedades, heridas, hambre y otras causas (Khatib *et al.*, 2024). La violencia estatal ha vuelto invivible la vida del pueblo palestino.

1 Video disponible en https://cracs.nyu.edu/global-feminist-critique-of-capital.

2 Información adicional sobre la conferencia de Butler: «Naïve and instrumentalized? Judith Butler on the Mayor of Paris's Cancellation of the Meeting Against Antisemitism and Its Instrumentalization», en el ***blog*** de ***Verso Books***: https://www.versobooks.com/en-gb/blogs/news/naive-and-instrumentalized-on-the-cancellation-by-the-mayor-of-paris-of-meeting-against-antisemitism-and-its-instrumentalization

Fecha de envío: 15/04/2025
Fecha de aceptación: 05/05/2025
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v11i1.3893
Cómo citar: Mirzoeff, N. (2025). Mirar en la oscuridad. Palestina y activismo visual desde el 7 de octubre. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 22-56). USFQ PRESS.



La palabra

Soy judío y soy antisionista. Esa nunca ha sido una posición fácil de sostener. Pero, claro, la dificultad es mínima comparada con la que enfrenta el pueblo palestino. Ser un judío antisionista implica resistir los esfuerzos combinados del Estado de Israel, el sionismo y la supremacía blanca por hacer que esta identidad resulte imposible. Para la revista estadounidense *The Tablet*, personas como yo, antisionistas, somos «injudías» (Sharansky y Troy, 2021). Irónicamente, esto resuena con la designación de los palestinos en la Declaración Balfour de 1917, que fue el primer compromiso para la creación de un Estado judío (Khalidi, 2020).

He ensayado describirme como *judío*, con minúscula, y que los «Judíos correctos», los nacionalistas y sionistas, se queden con el sustantivo propio y la mayúscula jerárquica.[3] Yo soy un judío común y corriente. Se nota la diferencia. Pero como algunas personas escucharán la versión en audio de este texto, no mantendré la minúscula a lo largo del libro. Este libro es sobre ver, no sobre escribir. ¿Cómo puedo mirar —o presenciar— este genocidio como antisionista? ¿Como judío? ¿Desde qué lugar podemos verlo tú y yo como judíos antisionistas? ¿Qué efecto tiene eso? No para nosotros, sino para el movimiento.

Al mirar a Gaza —junto con los niveles de violencia que, de no ser por Gaza, serían considerados excepcionales en Cisjordania y en Líbano—, y pese a toda ambigüedad que indique lo contrario, lo que veo es un genocidio (Samudzi, 2024, pp. 6-7). Las palabras importan. La organización Jewish Voice for Peace advirtió sobre un genocidio el 11 de octubre de 2023.[4] Me convenció el historiador israelí Raz Segal, quien, el 13 de octubre de 2023, escribió en *Jewish Currents* que se trata de «un caso de genocidio de manual» (Segal, 2023). El grupo activista israelí Zochrot describió inicialmente los hechos como la «Nakba de Gaza» y, hacia finales de 2023, comenzó a utilizar la palabra «genocidio».[5] Aunque muchos han argumentado que usar esta palabra es antisemita, hay un número significativo de voces israelíes y judías que la usan.

Entiendo el genocidio como lo define el teórico político Nasser Abourahme (2024, p. 14): como «la destrucción intencional de la capacidad de un pueblo de existir». No puedo dictaminar sobre el debate legal (ver Erakat, 2019). Aun así, sé lo que estoy viendo. Para muchos, decirlo debe estar prohibido y verlo, negado.

Incluso la lenta y cautelosa Corte Internacional de Justicia ha determinado que el genocidio en Gaza es «plausible». Abourahme sitúa este esfuerzo de destrucción en el inicio de la Nakba en 1948: el desplazamiento y la desposesión masiva de 750 000 palestinos de sus hogares históricos, que provocó la muerte de 15 000 personas.

Mucha gente ha dudado en usar la palabra «genocidio» porque, como ha señalado nada menos que el académico Didier Fassin, profesor en el prestigioso Collège de France y especialista en estudios sobre genocidio, «la retórica disuasoria es extraordinariamente poderosa». Fassin citó investigaciones que muestran que el 98% de los profesores asistentes y el 76% de los titulares «se autocensuran» al hablar sobre Palestina (Fassin, 2024, p. 2). Para los profesores comunes, no se trata solo de retórica: hay un temor real de ser despedidos o sancionados, sin mencionar la furia y la violencia incitadas desde internet.

En «Posfacio: Sobre Gaza», publicado en 2024, la escritora británico-palestina Isabella Hammad señala: «En el discurso occidental dominante, el genocidio solo puede ser cometido contra los judíos

3 En inglés, «judío» se escribe con mayúscula porque es un nombre propio, por lo cual la decisión del autor de insistir en el uso de la minúscula es un gesto radical y desafiante. (*Nota de la traductora*)

4 Jewish Voice for Peace, «Jewish Voice for Peace calls on all people of conscience to stop imminent genocide», https://jewishvoiceforpeace.org/2023/10/11/statement23-10-11/.

5 Zochrot, «Year End Message to Our Community». https://rb.gy/9z042u.

porque una vez lo fue, y por lo tanto, son el único grupo que debe ser protegido» (Hammad, 2024, p. 69). Según esta lógica, por definición, no puede haber genocidio en Gaza.

De acuerdo con el historiador Patrick Wolfe, el colonialismo de asentamiento es una estructura, no un evento. Se organiza en torno a lo que él llamó «la lógica eliminatoria del colonialismo de asentamiento [que] se ha manifestado como genocida... El colonialismo de asentamiento es inherentemente eliminatorio, aunque no siempre genocida» (Wolfe, 2006, pp. 387-8). Su lógica es «destruye para reemplazar» (398). La prolongada estrategia de eliminación emprendida por Israel se ha vuelto, de forma ineludible, genocida.

Podría debatirse qué palabra —o palabras— describen los hechos perpetrados el 7 de octubre de 2023 por parte de Hamás. Isabella Hammad los denominó «una fuga carcelaria increíblemente violenta» (2024, p. 61). Pero no pueden llamarse genocidio. Las acciones israelíes posteriores combinaron tácticas eliminatorias —como desplazamientos forzados y bombardeos— con la negación inmediata y sostenida de alimentos, agua, atención médica y energía. A eso se le llama genocidio.

Lo visible

La frase de Federici, «Palestina es el mundo», resonó de una forma particular en mí. En 2015, escribí un libro titulado *How To See The World*, donde instaba a los investigadores a comprometerse con el activismo visual (ver Mirzoeff, 2015). En la actualidad, es imposible evaluar la totalidad del material visual existente: se suben 400 horas de video a YouTube cada minuto y solo este año se han producido 1,9 billones de fotografías en todo el mundo.

Siguiendo el ejemplo de artistas como Zanele Muholi, de Sudáfrica, en 2015 argumenté que era momento de activar lo visible. Esto implicaba rechazar lo visible pasivo, compuesto por publicidad, marcas, logotipos y todo lo que los acompaña. En su lugar, propuse una activación colectiva de lo que más recientemente he llamado «relación visible» (Mirzoeff, 2023a, pp. 2-7).

Esta relación tiene tres componentes. El primero se centra en el derecho a mirar: yo te permito mirarme y tú me permites mirarte. Cuando esto ocurre, lo que surge entre nosotros es algo común, no propiedad individual. Es amistad, solidaridad y amor. Esto no puede representarse. En ese mismo sentido, existe el derecho a ser visto en los términos que uno elija. El proyecto *Faces and Phases,* de Muholi, ha reclamado este derecho al reunir retratos de personas LGBTQ en Sudáfrica que son vistas bajo sus propios términos, a pesar de la homofobia y transfobia sistémicas. Finalmente, está lo que el filósofo martiniqués Édouard Glissant (1997, p. 191) llamó «el derecho a la opacidad»: el derecho a negarse a ser visto, a relacionarse con los demás sin ser puesto bajo vigilancia, ya sea por la mirada masculina heteropatriarcal, la mirada blanca colonial o la vigilancia automatizada de la contemporaneidad.

Lo visible que resulta de la puesta en práctica de estos tres derechos —reclamados como si fueran legítimos, sin importar lo que diga la policía— es relacional, lo que Glissant (1997, p. 144) llamó «la experiencia consciente y contradictoria de los contactos entre culturas». Esta relación nunca es singular, nunca es simple, pero siempre es interseccional.

Se basa en lo que Glissant denominó el «consentir no ser un solo ser» (Diawara, 2009), un mantra también evocado por el pensador y poeta radical negro Fred Moten, quien lo utilizó como título de su reciente trilogía (ver Moten, 2017, pp. vii-xiv). Es fácil decirlo, pero difícil de llevar a la práctica. En este caso, implica atravesar las relaciones de asociación y disociación que Gaza ha (re)activado.

La mayoría global

Cambios estructurales han hecho que esta relación visible y este consentimiento a no ser un ser único sean nuevamente posibles. En 2015 señalé la aparición de una nueva mayoría global: personas menores de 30 años que viven en ciudades y tienen acceso a internet. Desde 2011, esa mayoría ha impulsado iniciativas para reclamar poder democrático mediante respuestas movilizadas a través de materiales visuales, desde la plaza Tahrir pasando por Occupy Wall Street hasta Black Lives Matter, #MeToo y muchos otros movimientos.

Mientras escuchaba a Federici, se volvió evidente que el movimiento de solidaridad con Gaza —que pronto establecería campamentos en todo el mundo— era la más reciente y quizás la más dramática de estas respuestas (ver Aparna, 2024). Para adaptar el título de mi libro anterior, hoy mirar a Palestina es ver el mundo. *Mirar* a Palestina implica actuar en apoyo a su libertad. Es un tipo particular de mirada, a la que llamaré «mirar en la oscuridad». Setenta y cinco años después de la Nakba, pensadores radicados en Europa y Estados Unidos han empezado a mirar el mundo desde el punto de vista de Palestina, en lugar de mirar a Palestina desde el punto de vista del mundo. Desde ahí, se vuelve evidente que, como dice Abourahme (2024, p. 20), «Palestina está en todas partes porque nombra un sujeto político de emancipación universal radical».

El pueblo de Gaza encarna a la mayoría global. La Franja de Gaza es una región urbana densamente poblada, donde la mitad de la población tiene menos de 18 años y un 70% es menor de 30. Sus 2,3 millones de habitantes viven en una superficie que tiene el mismo tamaño de Detroit, ciudad que alberga a 620 000 personas. Sus zonas urbanas interiores, como Ciudad de Gaza o Khan Younis, tienen la densidad poblacional de una gran ciudad asiática.

Antes del 7 de octubre, el acceso a internet en Gaza era notable: un 95%, aunque gran parte a través de redes 2G. Después de esa fecha, en algunas zonas cayó a un solo dígito. Usando alternativas como tarjetas SIM virtuales (eSIM) que permiten acceso a redes móviles —sobre todo egipcias—, tanto profesionales de medios de comunicación como residentes han encontrado formas de documentar la devastación impensable causada por Israel.

Este cambio expresa las contradicciones materiales e históricas de la relación visual actual (ver Hall, 2018 [1980]). Los medios digitales que se distribuyen en plataformas están siendo utilizados en el siglo XXI para observar una «pequeña guerra» del siglo XIX: la represión violenta del disenso por parte de una potencia colonial dentro de lo que considera su dominio (Galwell, 1906). Israel está llevando a cabo una «expedición punitiva», como solían llamarla los imperialistas británicos, en línea con su legado colonial británico.

Pero ahora la masacre puede ser vista en tiempo real. Como resultado, Palestina se ha comprendido ampliamente como una *colonia de asentamiento*, aunque este término ha sido cuestionado por los defensores de Israel (Shah, 2024). Las plataformas mediáticas extractivas, dirigidas por gigantes como Alphabet, Meta y TikTok, han permitido, aunque de manera no intencionada, que la mayoría global vea cómo se ve el colonialismo. Meta, en particular, ha intentado con frecuencia evitar que Gaza aparezca en sus plataformas, pero sus propias interfaces dificultan esa tarea. Esta forma de ver, distribuida y en red, está contenida dentro de la maquinaria extractiva de las redes sociales y a la vez trabaja en contra de ella.

Mirar en la oscuridad

Mirar nunca es algo simple. Siguiendo lo que la jurista palestina Nadera Shalhoub-Kevorkian (2017, p. 1281) denomina «la ocupación de los sentidos», mirar siempre es un acto potencial de rechazo

y resistencia. Como explica la teórica visual Gil Hochberg, desafiar la ocupación ha requerido desde hace mucho tiempo

> la manipulación de las posiciones visuales, nuevos escenarios para el espectador, nuevos modos de aparición, y, en ocasiones, nuevos modos de desaparición, ocultamiento o negativa a aparecer. También implica la capacidad de ver la propia ceguera y hacer visible la incapacidad de ver. (Hochberg, 2015, p. 3)

Desde el 7 de octubre de 2023, el primer «giro» en esta revolución ha sido poner fin a lo que la teórica visual Ariella Aïsha Azoulay denominó «la paradoja óptica» del Estado de Israel, tal como se constituyó en 1948. Esta expresión circuló en los primeros años tras la Nakba y se refería a la supuesta contradicción del uso moderno de construcciones «orientales». Más importante aun, como señala Azoulay (2011, p. 214), «hablar de esta "paradoja óptica" no permitía que apareciera la verdadera paradoja: la existencia de ciudadanos libres junto a otros que existían subordinados al gobierno militar».

Rechazar esa jerarquía, dentro y fuera de Palestina, implica formas de mirar ajenas y contrarias al colonialismo de asentamiento, formas que llamo «mirar en la oscuridad». La oscuridad es el espacio-tiempo fuera del resplandor de la vigilancia permanente. Mirar en esa oscuridad permite un desplazamiento de la disociación hacia la asociación. En términos directos, es el paso del disociativo «¿qué se puede hacer?» al asociativo «¿qué puedo/podemos hacer?».

El fundamento material de esta oscuridad es el escombro. El escombro tiene su propia escala: desde el polvo gris que lo satura todo, hasta los fragmentos de las construcciones que sepultan a los vivos y a los muertos, y los escombros de las palabras y las imágenes. Mirar en la oscuridad es rechazar la «voluntad de escombro» (Abourahme, 2024, p. 15) de la ocupación. También es reconocer que esos escombros de palabras y fragmentos de video son una vía para explorar el inconsciente colectivo —ese espacio que permanece «oscuro» para el individuo pero que estructura lo que dice, mira y hace—.

Aprender a ver en la oscuridad implica cortar y quebrar la pantalla colonial de visión, ya sea una pintura o un iPhone. Esta forma de ver se niega a ser singular, ya sea como un dato aislado o como el punto de vista monocular de la perspectiva lineal. Es una visión encarnada, binocular y, a la vez, dividida. Un ojo mira a través de las lágrimas, el otro intenta medir lo que se mira. La forma mediada de esta visión es el video. Más exactamente, son visualizaciones de datos, desde la «imagen fija» convertida en lo que antes se llamaba fotografía, hasta el video breve publicado en línea o la instalación artística en múltiples pantallas. Este video está disperso en las plataformas como lo están los escombros.

Los fotógrafos profesionales se refieren a sus herramientas como «dispositivos de recolección de datos», no como cámaras. Los datos recogidos se transforman en algo visible para las personas mediante *software* como Photoshop, que funciona en capas. Estas pueden o no ser visibles en el resultado final, pero están presentes y pueden excavarse a la inversa. Tomando esto como la metáfora que evidentemente es, lo que se mira en la oscuridad contiene distintos momentos en el tiempo y el espacio: lo que ha pasado, lo que está oculto, lo invisible, lo que permanece, lo que se presenta. Esta oscuridad es tanto personal como política. Lo que está oscuro para nosotros a nivel individual puede ser complejo, pues involucra aquello que preferiríamos olvidar o que ha sido reprimido. Mirar en la oscuridad es difícil porque exige mirar en ambos modos.

En la oscuridad, «la realidad no es un hecho dado», como advirtió el pensador radical y crítico de arte John Berger; más bien, «debe ser continuamente... rescatada» (Berger, 1984, p. 72). El activismo visual hoy recoge escombros, ya sean fragmentos de palabras, videos encontrados o formas materiales. Requiere lo que Berger más tarde llamó la «desesperación invicta», que observó en Palestina (Berger, 2007, pp. 13-26). Hay que recordar también que lo que el fascismo busca generar en sus oponentes, por encima de todo, es una desesperación vencida.

Pensando en esta idea de mirar en la oscuridad después del 7 de octubre, gracias a Isabella Hammad conocí la obra experimental *Al-Almeh* (*Oscuridad*), producida en Palestina por el director húngaro François Abu Salem junto al grupo Al-Balalin, en 1973. Como describe Hammad, la obra

> gira en torno a un apagón en el teatro, que el elenco trata de resolver involucrando al público. La oscuridad principal permite a los actores hablar sobre las oscuridades de varias formas interrelacionadas de opresión —la ocupación, el atraso social, el patriarcado— y la obra termina con el elenco y la audiencia sosteniendo velas para iluminar colectivamente el escenario. (Hammad, 2023)

Esta obra expresó de forma profética exactamente lo que intento plantear: la oscuridad es el lugar donde pueden «mirarse» las operaciones de la opresión colonial, lo que también implica escucharlas, sentirlas, tocarlas y percibirlas a través del cuerpo.

La oscuridad es un lugar de sonido y de lo que Fred Moten (2003, p. 132) llama resonancia, entendida como una «[o]scilación, un puente hacia el salto adelante, un salto hacia». Hacia la libertad. La obra *Oscuridad* terminaba con velas que se pasaban entre el público y el elenco para que todos las sostuvieran, creando lo que el fundador del Freedom Theatre de Yenín, Juliano Mer-Khamis, llamó «una sociedad modelo. En el proceso, se reconstruyen las herramientas de comunicación que se han roto al quebrarse la sociedad» (cit. en Hammad, 2023). La disociación, al atravesar por la oscuridad, se convierte en asociación. Una vez activada, mirar en la oscuridad enseña «cómo estar en lo negativo y en la pérdida» (Ruanne Abou-Rahme, cit. en Issa, 2020).

Cuando se activa en solidaridad con otros, generando una relación visible, este rescate puede convertirse en una práctica colectiva y arraigada que, a su vez, puede transformarse en un movimiento, como ocurrió con la intifada global por Gaza. La experiencia, por supuesto, es incognosciblemente distinta dentro de Gaza. Yo solo puedo ver Palestina desde «afuera», tanto geográfica como culturalmente. Sin embargo, ese «afuera» es uno de los lugares clave a los que estuvo y está dirigida la documentación de la violencia en Gaza a través de las redes sociales.

Como judíos

Para añadir a estas contradicciones, como toda política, la política visual es siempre personal. Después del 7 de octubre, al principio me costaba mirar los videos que salían de Gaza. No por una aprensión frente a la violencia, sino porque sabía que compartía la responsabilidad —más allá de cualquier descargo— por estas muertes que se cometían en mi nombre, como judío. Y sentí vergüenza.

No era solo yo. El historietista Joe Sacco, autor de los clásicos *Palestina* y *Notas al pie en Gaza*, admitió que su «respuesta inicial... fue la parálisis».[6] Arielle Angel (2023), editora de la

6 Ver Joe Sacco, «The War on Gaza». https://the-comics-journal.sfo3.digitaloceanspaces.com/wp-content/uploads/2024/01/SaccoGazaE010.png.

revista judía antisionista *Jewish Currents*, escribió sobre su duelo pero también sobre «un enorme fracaso de nuestros movimientos». Todo el activismo, toda la teoría, todo el trabajo, había fallado. Habíamos fallado, sí, como personas en solidaridad, pero de forma particularmente incómoda y difícil, para mí, como judíos.

Lo que falla aquí no es el antisionismo, sino el intento de suturarlo al ser «judío». Para tomar prestadas palabras de la feminista francesa Luce Irigaray, el antisionista es un judío que no lo es (bajo las condiciones posteriores a 1948). Las leyes israelíes definen al Estado como exclusivo para judíos. Ese *apartheid* tendría que terminar, tendría que existir un derecho al retorno para los palestinos —en resumen, una Palestina libre— para que fuese posible ser un judío antisionista como tal.

La violencia de Israel desde el 7 de octubre reverberó, por asociación, con legados de violencia doméstica, política y sexual dentro de mi propia familia judía (Marcus, 2024). Por anticipar apenas uno de estos puntos: mi abuela había participado en el conflicto armado sionista contra los británicos en Palestina. Su tarea consistía en ensamblar armas en la oscuridad. Esta es parte de la oscuridad desde la cual tengo que ver. Mi propia oscuridad es otra historia... ya llegaremos a ella. Está aquí porque visibiliza la violencia sistémica que la hizo posible.

Estas historias han hecho que mantuviera mi judaísmo a distancia, refiriéndome a mí mismo como «una persona de ascendencia judía». Ese tipo de ambigüedades ya no son posibles. La cineasta Alex Juhasz lo dijo de forma precisa: «algo impensable ha sucedido. Soy judía. Me han hecho judía».[7] En cuanto la escuché decir eso, comprendí que también era cierto para mí.

Soy descendiente de cuatro abuelos judíos, todos migrantes y refugiados. Mis credenciales judías recorren todo el mapa: refugiados de Rusia que no sobrevivieron los campos de concentración y quienes sí lo hicieron, combatientes sionistas, colonos en Palestina —tanto religiosos como laicos—, intelectuales, cineastas, músicos y actores. Debido a esta historia, soy profundamente consciente de las prácticas del antisemitismo. Y, aun así, soy un judío antisionista.

Antes, decir «soy judío» no se sentía como «yo». Ahora me siento atrapado en una paradoja: este llamado e imposición de mí como judío en el contexto del nuevo filosemitismo instrumental —siempre dirigido a hacer que los judíos y el Estado de Israel sean indistinguibles— no puede ser rechazado hasta que exista libertad para los palestinos. No es casual que se diga: «ninguno de nosotros es libre hasta que todos lo seamos».

Este es mi camino hacia esa libertad. Solo puedo recorrerlo descentralizándome. No hay forma de evitar la contradicción. Más bien, como ha dicho el poeta palestino Kaleem Hawa, para los judíos antisionistas, la tarea es crear «la libertad palestina, lo cual necesariamente requiere una militancia en retirarse, confrontar y crear contradicciones» (Hawa, 2024). Crear contradicciones dentro de instituciones como las universidades, por ejemplo, y también dentro de la institución de la identidad.

Una de esas contradicciones debe ser enfrentada. Ha habido una insistente demanda de condena. Aunque la muerte de cada persona supone el fin de un mundo, creo que ya ha habido suficientes condenas. Lo que sí hay es duelo. No hablaré de otra cosa.[8]

Por mis vínculos familiares, visité Palestina cuando era adolescente: no sentí ninguna de las identificaciones esperadas, casi exigidas. La invasión israelí a Líbano en 1982 me sacudió hasta llevarme a rechazar activamente esa identificación. Después de eso, leí a Edward Said, e incluso lo llegué a conocer una vez.

7 Alexandra Juhasz, «Jew is… Jew Ain't», *Cultural Critique* (de próxima publicación, en 2025).

8 Haciendo eco de Jacques Derrida (1994, p. 9).

Pero no fue hasta que visité Cisjordania en 2016, guiado y acompañado por activistas del campo de refugiados de Aida en Belén, que comprendí plenamente la intensidad y la violencia de la ocupación. Al ver el aparato de colonización —desde el Muro hasta los puestos de control—, no cabía duda de que la intención de Israel era eliminar toda vida palestina, ya fuera excluyéndola del territorio, haciendo imposible cualquier forma de vida social, o mediante la violencia.

Incluso cuando era evidente para todos que yo era judío, en Palestina fui tratado con amabilidad en todas partes. Fue profundamente conmovedor recibir hospitalidad de personas reducidas a la indigencia en mi nombre. Fue doloroso descubrir que, en algún nivel inesperado, aún albergaba esperanzas o fantasías de que pudiera encontrarse una «solución», cuando los hechos masivos de asentamiento y segregación mostraban visiblemente que eso era imposible. Tuve que volver al principio y escribí un «ABC de la Ocupación».[9] Aunque espero que haya sido útil para otras personas, el primer alumno que se formó fui yo.

Como resultado, al igual que muchas otras personas judías, nunca he equiparado la crítica a Israel con el antisemitismo. Esta equiparación ha sido promovida desde hace mucho tiempo por los apologistas del Estado israelí, y ha sido doloroso ver cómo organizaciones judías en Reino Unido y Estados Unidos la han adoptado y difundido. Colectivos como *Jewish Voice for Peace* han hecho visible una identidad judía antisionista desde el 7 de octubre. Esta discusión interna entre judíos es profundamente judía y demuestra que no hay una única forma de ser judío.

Ver en la oscuridad es ver desde afuera y en contra del colonialismo, en contra tanto del antisemitismo como del nuevo macartismo que se disfraza de lucha contra el antisemitismo.

Asociación y disociación

Mientras te liberas en metáforas, piensa en otros
(los que han perdido el derecho a la palabra).
Mientras piensas en otros lejos, piensa en ti
(di: Ojalá fuese vela en la oscuridad).
Mahmoud Darwish, *Piensa en otros*

Caminar ese camino implica tomar pasos personales y políticos. Mi análisis del poder global en Palestina, a través de los ataques aéreos, la vigilancia y los medios visuales, se cruza con mi autoteoría de la violencia.[10] En otras palabras, uso mi experiencia personal —o, más exactamente, mis múltiples yoes— como un estudio de caso, como una forma de comprender aquello que a veces parece incomprensible.

La violencia estatal busca disociar a cada persona, convirtiéndola en un individuo aislado para desarticular formas posibles de visión colectiva. Cuando los activistas preguntan con tanta frecuencia ante representaciones de violencia «¿por qué la gente no ve esto?», la respuesta suele ser que no es que no puedan verlo físicamente, sino psíquicamente.

La disociación es el medio por el cual los sujetos mediatizados sobreviven en un mundo hiperviolento. Una apertura total a toda violencia conduciría a un duelo constante, por lo que las personas modernas han desarrollado un escudo mental para bloquear esa respuesta. Las

9 En línea en: https://scalar.usc.edu/nehvectors/how-to-see-palestine/index.

10 Sobre autoteoría, ver Lauren Fournier (2021).

películas violentas y otros medios acostumbran al espectador a tales impactos, como argumentó Walter Benjamin (2008) ante el nazismo. El riesgo es que lleguemos a disociarnos tanto que lo que vemos ya no logre registrarse.

El mismo 7 de octubre fue evidente que habría represalias masivas por parte de Israel. Esta anticipación fue, al mismo tiempo, un reconocimiento de la violencia colonial y una forma de disociación, como si no hubiera alternativa posible a la violencia, como si no hubiera podido ser evitada.

La asociación también es doble. Por un lado, nos lleva a percibir el sufrimiento de otras personas sin centrarnos en nuestras propias emociones. Pero para transformar esa situación, es necesario dar un paso más: asociarnos con otras personas desde lo cultural y lo político.

Esta forma de mirar no está motivada por una empatía simple —como la que promueven las fotografías utilizadas en campañas de beneficencia o por las ONG—, sino, como sugiere la historiadora del arte y crítica Aruna D'Souza (2024, pp. 15-20, 81-3), por el deber complejo del cuidado. A través de ese involucramiento activo, la disociación puede desmontarse y convertirse en nuevas formas de asociación, como lo han sido los campamentos de solidaridad con Gaza que surgieron en universidades alrededor del mundo en abril de 2024. Son formas de «hacer cosas con el estar deshechos», como plantea la artista y crítica Jill Casid (2019). Es un movimiento visible que va de la disociación a una asociación activa.

Sin saberlo al inicio, lo estaba haciendo; permanecer deshecho ha dado forma al método visual de investigación para este proyecto. Todas las imágenes fueron tomadas por mí, las investigué en repositorios, o forman parte de mi archivo fotográfico familiar. Más que una «teoría» externa, fue este conjunto de asociaciones personales lo que me llevó a pasar tiempo con ciertos videos provenientes de Gaza. Son videos difíciles de ver, por lo cual no los he reproducido aquí. Les remito a ellos a través de códigos QR o pueden encontrarlos en el archivo en línea toseeinthedark.net.

De la repulsión a la revolución

Esa asociación se convirtió en una intifada global: un levantamiento global, liderado por estudiantes y otros jóvenes, todos parte de la mayoría global. La intifada en las redes sociales en apoyo a Gaza generó un cambio palpable en la política visual. Cuando se vieron por primera vez los videos de los ataques de Hamás a Israel el 7 de octubre, existió un consenso generalizado en los medios y en las encuestas de opinión a favor de Israel. Por ejemplo, el 13 de octubre de 2023, una encuesta realizada por NPR y PBS mostró que el 65% quería que el gobierno de Estados Unidos apoyara públicamente a Israel. La respuesta de Israel fue tan intensamente violenta e indiscriminada que, en enero de 2024, Oxfam anunció que las víctimas superaron las de cualquier guerra oficial de este siglo, incluidas las de Siria, Irak y Afganistán (Oxfam International, 2024). A pesar del continuo coro de apoyo oficial, la mayoría global vio esta violencia por sí misma, a través de sus redes sociales. Para el 27 de marzo de 2024, una encuesta de Gallup en Estados Unidos mostró que el 55% ahora desaprobaba la acción militar de Israel, con solo un 36% a favor. En resumen, ver videos y fotografías del genocidio en Gaza en las redes sociales cambió, primero, la opinión de los estudiantes y jóvenes y, luego, la de la mayoría. Los videos de Gaza distribuidos a través de las plataformas crearon la transformación más notable del activismo visual en la era digital hasta la fecha. Tomó tiempo para que quienes observaban convirtieran su repulsión en acción. Esto fue más notable en la educación superior, donde he trabajado desde hace décadas, y el cambio siempre es lento.

No conocía la palabra *escolasticidio* antes; se refiere a la destrucción sistemática de la educación. El primer ataque a una escuela en Gaza ocurrió el 17 de octubre de 2023. Al momento de escribir esto, las Fuerzas de Defensa de Israel (FDI) han dañado o destruido las doce universidades de Gaza, así como el 90% de las escuelas. Su monótona afirmación de haber disparado solo a «objetivos» presuntamente terroristas queda desmentida por las cifras. En abril de 2024, la Organización de Naciones Unidas informó que 95 profesores universitarios habían sido asesinados en Gaza y al menos 5479 estudiantes. Eso es una universidad entera, muerta.

No fue una coincidencia, entonces, que en abril de 2024 los estudiantes de la Universidad de Columbia en Nueva York crearan un campamento de solidaridad con Gaza. En cuestión de días, surgieron otros campamentos alrededor del mundo, desde Johannesburgo hasta Sídney, y por toda Europa y las Américas. A pesar de las casi inmediatas evacuaciones por parte de la policía, los campamentos continuaron apareciendo a lo largo del verano de 2024. Hubo 120 solo en Estados Unidos.

Los campamentos activaron la repulsión a la violencia que se había presenciado. Cada campamento asoció a sus instituciones con el ataque a Gaza, exigiendo la divulgación y la eliminación de inversiones en empresas que manufacturan armas y otras que lucraban del genocidio en Gaza. Fue un movimiento que convirtió el duelo en militancia, para usar el lema creado por ACT UP durante la pandemia del sida en los años 80 (Crimp, 1989, pp. 3-18). Más exactamente, como lo señala Jill Casid (2022, pp. 1-2), en este contexto el duelo es militancia, porque está estrictamente prohibido.

El resultado de esta repulsión, una activación de lo visible frente a lo que se ha visto, es literalmente una revolución, un giro hacia nuevas formas de asociación comunal, alejándose de la violencia militarizada y la vigilancia. La comuna.

Puestos de control

Terminar con el régimen óptico del colonialismo de asentamiento significa hacer visibles sus maneras de ver y de formar el espacio-tiempo. Debido a que Palestina es el mundo, la institución paradigmática de las «vigilancias racializantes» (Browne, 2015, p. 16) del capitalismo patriarcal y racial contemporáneo es ahora el puesto de control. El puesto de control es la infraestructura híbrida, física y digital, de la supremacía. El régimen de vigilancia saturada, creado por la abundancia de puestos de control en Palestina, expresa el dominio de los colonos, y además asegura su continuación.

Como sistema de vigilancia, el puesto de control combina control digital y óptico automatizado, con barricadas físicas y supervisión humana en una red distribuida y variable. Este régimen es, a la vez, arbitrario, burocrático, masivamente material e intensamente violento (Hochberg, 2015, pp. 23-8). Como explica la académica palestina Helga Tawil-Souri (2011, p. 12), «los puestos de control son, ante todo, extensiones de la judaización, militarización y fragmentación de la tierra palestina, son una manifestación física del proyecto territorial de expansión sionista». El puesto de control fragmenta el espacio, descompone todo lo que podría entenderse como «Palestina» y controla a las poblaciones palestinas al eliminar y contener a aquellos considerados «peligrosos». Funciona negando el paso a cualquier persona sobre la que exista alguna sospecha, ya sea detectada por cámara, base de datos o percepción humana.

Este régimen de vigilancia saturada está diseñado para eliminar cualquier forma palestina de mirar. Como afirman los teóricos visuales Nassar, Sheehi y Tamari (2022, p. 3): «Entender a

los palestinos como sujetos de su propio campo visual es ver una comprensión visual indígena (o visualidad)». Eso no es permitido en la forma de mirar del colonialismo de asentamiento. El colapso del supuesto éxito total de esta vigilancia colonial fue un elemento clave del impacto causado por el 7 de octubre.

Se ha desarrollado toda una gama de puestos de control desde la Primera Intifada, dando expresión física al régimen total de vigilancia. Los puestos de control altamente fortificados operan entre los territorios ocupados y lo que los palestinos llaman Palestina '48, es decir, la tierra que era Palestina en 1948 y ahora es el Estado de Israel. La mayoría de los puestos de control operan dentro de los territorios, dividiendo incluso las áreas «palestinas» en zonas segregadas. En 2017, había 98 puestos de control dentro de Cisjordania. Estos se complementan con más de 300 «puestos de control voladores» temporales y no anunciados cada mes (B'Tselem, 2017). Este sistema híbrido significa que una persona nunca puede estar segura de si hay o no un puesto de control en su ruta, o si pasará por un puesto de control determinado.

El alambre de púas y los bloques de concreto se utilizan para restringir el movimiento de personas, animales y vehículos a medida que se acercan. Los torniquetes electrónicos aseguran que solo una persona pueda pasar a la vez. A veces, el torniquete lleva a una sala cerrada, donde el viajero supone que está siendo observado, antes de ser autorizado (o no) a salir. En el puesto de control de la calle Shuhada en Hebrón, vi a soldados de las FDI detener a una joven palestina en esta sala cerrada, simplemente para hacerla entrar en pánico y alterarse.



Figura 1. Puesto de control en la calle Shuhada, Hebrón.

La vigilancia en los puestos de control se presenta en múltiples formas. Donde existe una barrera permanente, suele haber una torre de vigilancia y una plataforma elevada. Las cámaras de circuito cerrado de televisión (CCTV) se usan masivamente. Los palestinos que deseen cruzar deben tener tanto una tarjeta de identificación como un permiso de viaje biométrico activo. Obtener y mantener esos documentos es un laberinto de burocracia confusa y a menudo cambiante (Tawil-Souri, 2021, pp. 27-43). Por ejemplo, en Jerusalén Este, obtener una tarjeta de residencia permanente no garantiza el derecho a vivir allí. Producir ansiedad y depresión es una parte integral del régimen de los puestos de control, el cual es tanto psicológico como físico.

Los puestos de control no pueden ser evadidos, porque Israel también ha construido un muro de separación de 16 metros de altura entre gran parte de Palestina '48 y Cisjordania. En mi visita de 2016, me mostraron un espacio donde había un hueco en una cerca mucho menos intimidante que parecía ofrecer una forma de pasar, pero mi guía explicó que siempre era vigilado por francotiradores israelíes y que cruzar por allí sería fatal. A veces, un puesto de control entero se cierra, tal vez de manera aleatoria, o como un «castigo» por un acto de resistencia. Ese evento puede no tener nada que ver con la ubicación del puesto de control. Los puestos de control desde Cisjordania hacia Palestina '48 fueron cerrados después del 7 de octubre.



Figura 2. Puesto de control de Erez, en Gaza. Fotografiado desde un vehículo en movimiento.

Solo hay tres puestos de control hacia Gaza, todos altamente resguardados. Los tres fueron deshabilitados después del 7 de octubre, haciendo extremadamente precario el suministro de alimentos y otros elementos esenciales. Gaza ha sido llamada durante mucho tiempo la prisión al aire libre más grande del mundo, mientras que Israel es ciertamente un Estado carcelario. Aislada del resto del mundo, Gaza es tanto invisible como hipervisible. Su perímetro completo está cerrado por una triple cerca: alambre de púas, alambre de navaja y malla de cadena.

Desde el inicio de la intifada global liderada por estudiantes, los puestos de control se han convertido en una característica de la vida universitaria en los Estados Unidos. En mi propia institución, se invitó a la policía de Nueva York (NYPD) a desalojar un campamento el 22 de abril

de 2024. Más de 100 profesores, estudiantes y miembros del personal fueron arrestados, aunque nunca se presentaron cargos. Al día siguiente, se levantó una cerca de madera alrededor de un marco metálico, sostenido por contrafuertes de madera. Tres puertas en la cerca eran custodiadas por guardias de seguridad las 24 horas del día, quienes inspeccionaban identificaciones y verificaban nombres, ya que la universidad había declarado a algunos estudiantes como *personas non gratas* —personas no bienvenidas—.



Figura 3. Puesto de control en NYU, en la Plaza Gould.

Este nuevo muro cercó la escuela de negocios, creando una resonancia involuntaria con la historia misma de Wall Street. El nombre proviene de la presencia de un muro físico, construido por africanos esclavizados para mantener fuera a los pueblos indígenas —y también para contener a los esclavizados—. Cuando cayó el Muro de Berlín, en 1989, pareció que una era había llegado a su fin (ver Mirzoeff, 2015, pp. 163-210). Pero hoy en día, los muros y puestos de control son tanto la forma visible de la dominación estatal e institucional, como el centro de la política de extrema derecha.

Los puestos de control no letales en las universidades no son lo mismo que un puesto de control en Palestina, pero afirman el mismo principio de que la seguridad prevalece sobre los derechos humanos. Al mismo tiempo, muestran que el colonialismo de asentamiento, como se ve más claramente en Palestina, moldea el mundo en que vivimos todos en diferentes grados.

Vigilancia digital

En sus ataques a Gaza desde el 7 de octubre, las Fuerzas de Defensa de Israel (FDI) han ampliado su régimen de vigilancia digital. Para ello, han utilizado pequeños drones, técnicamente conocidos como «cuadricópteros» debido a sus cuatro rotores. Estos dispositivos comienzan desde drones baratos fabricados en China por DJI, que pueden comprarse en línea. Luego están los Lemurs de Estados Unidos, que pueden ser programados para romper ventanas y ofrecer video 4K a su operador. El modelo más avanzado es el Xtend israelí, que utiliza inteligencia artificial (IA) y cascos de realidad virtual (VR) para crear un entorno inmersivo. Según la dirección de la empresa, el Xtend ha desplegado granadas y detonado minas dejando caer objetos sobre ellas.

Así como el Vehículo Aéreo No Tripulado (UAV, por sus siglas en inglés) debutó en el campo de batalla con la invasión israelí a Líbano en 1982, el ataque a Gaza está abriendo una nueva era de drones distribuidos y en enjambre. En abril de 2024, hubo informes del campo de refugiados de Nuseirat de que los cuadricópteros israelíes reproducían sonidos de mujeres y niños en apuros para atraer a los hombres fuera de sus refugios durante la noche (Hussaini, 2024).

Los drones aún no son autónomos, pues las decisiones de las FDI se basan en la búsqueda de sospechosos en los puestos de control. Como resultado, en diciembre de 2023, las FDI mataron a tres rehenes israelíes que hablaban hebreo y agitaban una bandera blanca, porque su sospecha pesaba más que la apariencia de rendición. En ataques anteriores, las FDI usaron un sistema de «tarjetas de objetivos» para identificar objetivos así como posibles «daños colaterales», es decir, víctimas civiles. Ahora despliegan reconocimiento facial e inteligencia artificial para escanear grabaciones de vigilancia e identificar a las personas «buscadas».

Dos programas de inteligencia artificial, llamados «Lavender» y «Gospel», tienen como fin identificar personas y edificios, respectivamente, utilizando un conjunto de datos que produjo números muy altos de tales «objetivos», con una tasa de error esperada del 10%. Por medio de ese sistema y con la autorización de comandantes humanos, se identificaron 37 000 personas, todos hombres (Abraham, 2024). En un programa cínicamente llamado *Daddy's home* («Papá está en casa»), los sospechosos eran seguidos hasta llegar a su casa y luego eran bombardeados. Estos programas explican en parte el espectacular nivel de muertes: «durante las primeras semanas, por cada operativo júnior de Hamás que Lavender marcaba, se permitía matar hasta 15 o 20 civiles» (cit. en Abraham, 2024).

Según el *New York Times*, la empresa israelí de *software* Corsight usó fotos de Google para crear una base de datos de estas personas (Frenkel, 2024). Al igual que con los puestos de control, las bases de datos asumen que cualquier persona puede ser una amenaza. Un resultado de esto fue la detención injustificada y la interrogación violenta del poeta palestino Mosab Abu Toha, que luego él mismo narró en el *New Yorker* (Abu Toha, 2023).

El *New York Times* reveló además que los palestinos detenidos en el campo de Sde Teiman eran sometidos rutinariamente a descargas eléctricas y penetración rectal con palos metálicos y herramientas electrificadas. Los guardias imponían desnudez, vendas en los ojos, posiciones de estrés y música ensordecedora, al estilo de los notorios interrogatorios de 2004 en la prisión de Abu Ghraib en Irak (Hersh, 2004). Incluso cuando los civiles de Sde Teiman —un enfermero, un conductor de ambulancia, un estudiante de derecho— no tenían antecedentes de ningún tipo, eran tratados como si hubiese evidencia de culpabilidad. Treinta y cinco personas murieron (Kingsley y Shbair, 2024).

Como para enfatizar que la vigilancia ahora es híbrida, toda Gaza será aún más permanentemente encarcelada cuando —y si ocurre— la operación «caliente» se declare terminada e Israel vuelva a su lento genocidio en Palestina. La organización israelí de derechos humanos B'Tselem ha documentado que, a principios de noviembre de 2023, Israel comenzó a construir una «zona de seguridad» de un kilómetro de ancho en Gaza dentro de toda la frontera de 60 kilómetros, donde ningún palestino podrá poner un pie, todo monitoreado por dispositivos de vigilancia (B'Tselem, 2024).

Esta nueva construcción es el Muro de Berlín con esteroides. El muro de 1961 que separaba Berlín Este y Oeste fue suplementado en 1962 con una segunda barrera unos 100 metros dentro de la RDA. Una franja de arena vigilada de cerca, que llegó a conocerse como la «franja de la muerte», fue insertada entre las dos. La nueva zona de vigilancia de Israel es diez veces más grande.

Lo visible y lo innombrable

Para las FDI, cualquier persona que maten es un «objetivo» o un «terrorista» por definición: cada asesinado era un objetivo o estaba intencionalmente cerca de un objetivo. Los espectadores de estos eventos fuera de Palestina, al interactuar con videos en sus dispositivos, eligieron en su lugar ver a las personas como personas y no como datos.

Para usar la fórmula del filósofo francés Jacques Rancière (2010, p. 37): «La política, antes que nada, es una intervención en lo visible y lo decible». La pretensión de determinar esa relación es lo que él llama «policía». La policía determina quién es un terrorista. Mi abuela, por ejemplo. Después de un año de genocidio, creo que la política ahora es el encuentro de lo visible y lo innombrable. Innombrable en el sentido de que lo visible es tan espantoso que está más allá de las palabras ordinarias. Innombrable en el sentido de que lo visible está prohibido de ser dicho. Así que debe ser enunciado de maneras extraordinarias.

¿Qué se ha dicho sobre lo innombrable? Han sido los poetas quienes han encontrado maneras de hacer que el lenguaje haga lo que no debería tener que hacer. Al escribir sobre el Holocausto, la poeta Anne Michaels (1996, p. 79) nota «el poder del lenguaje para restaurar». Esa restauración es cuidado, solidaridad y amor.

No hay escritura que pueda conectar al colonizador y al colonizado en alguna forma de discurso común. Mis propias equivocaciones en este aspecto son parte de mi aparato de disociación. Deshacer la disociación significa terminar con esta ambigua forma de hablar (la «vocación» en la equivocación), aunque se sienta más «académico» hacerlo.

De hecho, los usos del lenguaje se han convertido en una cuestión de política cotidiana. Ha habido fuertes reclamos de los partidarios de Israel que afirman que el lema «desde el río hasta el mar» solo puede implicar exterminar a todos los judíos entre el río Jordán y el Mediterráneo. En cierto nivel, esta es la operación habitual y fundamental de la supremacía blanca: afirmar que los dominados actuarían siguiendo el modo presente de dominación si llegaran a obtener el poder. Más específicamente, siguiendo esta operación, se controla el lenguaje de tal forma que la frase «Palestina será libre» debe significar «libre de judíos», como si fuera un pensamiento nazi.

La historiadora Maha Nassar señala que «el llamado a una Palestina libre "desde el río hasta el mar" ganó fuerza en la década de 1960. Era parte de un llamado más amplio para ver establecido un Estado democrático secular en toda la Palestina histórica» (Nassar, 2023). Libre

simplemente significaba «libre», en sus sentidos ampliamente utilizados de autodeterminación y participación en la democracia. Sin embargo, desde el 7 de octubre, aquellos que usan la frase fuera de Palestina, especialmente en Estados Unidos y Alemania, han perdido trabajos, han sido sometidos a medidas disciplinarias o incluso han enfrentado cargos criminales.

Los símbolos visuales también están sujetos a este control. En junio de 2024, se pintaron triángulos rojos invertidos en las residencias de los administradores del Museo de Brooklyn, Nueva York, después de que la policía arrestara violentamente a manifestantes afuera del museo. Se dijo que estos triángulos se referían a las insignias de los campos de concentración nazi. Sin embargo, el triángulo rojo en esos campos designaba a los prisioneros comunistas u otros de izquierda, no a los judíos.

El triángulo rojo hoy tiene varios significados. Hace referencia al triángulo rojo en la bandera nacional palestina. Un triángulo rojo invertido también ha sido utilizado desde el 7 de octubre en videos de Hamás y la Yihad Islámica para indicar objetivos en grabaciones borrosas. Las FDI, a su vez, se apropiaron de este triángulo para mostrar el poder de su armamento en sus propios videos.

En la era del meme, así es como viajan los símbolos. Tales disputas siempre exceden su marco original. Ha habido alegaciones de que el logo de Delta Airlines, que incluye un triángulo rojo, es un mensaje antisemita encubierto. El objetivo es mantener la visión de que el antisemitismo está en aumento, en lugar de hacer un punto serio sobre Delta Airlines.

Palestina en todas partes

El establecimiento del primer campamento de solidaridad con Gaza en la Universidad de Columbia coincidió con una oleada de protestas pro-Palestina en la apertura de la Bienal de Venecia, el 17 de abril de 2024. Uno de los fenómenos más visibles del capitalismo global ha sido la formación de un «mundo del arte» espectacular, que se mueve perpetuamente como el capital mismo, desde la feria de arte hasta la Bienal y la inauguración de museos.

Gran parte del arte vendido en este mundo es maquínico, producido por fabricantes como una forma de decoración de interiores de alta gama. Las pinturas con puntos de Damien Hirst se producen para satisfacer las necesidades de inversionistas dueños de departamentos grandes, así como las estatuas de Jeff Koons se ven bien en los terrenos de las mansiones de los multimillonarios. Otros trabajos se usan como inversión, como estrategias para almacenar liquidez en objetos libres de impuestos, que se pueden comercializar en caso de urgencias (Steyerl, 2017).

En un giro inesperado, el arte que se valora como arte en lugar de mobiliario comenzó a adoptar posturas cada vez más críticas. Muchos artistas creen que su trabajo ahora es pensar y hablar en comunidad, haciendo protestas políticas y creando formas alternativas de vivir, en lugar de hacer objetos materiales. El nombre que el curador brasileño Adriano Pedrosa seleccionó para la Bienal de Venecia, «Extranjeros en todas partes», proviene de este tipo de artistas. «Extranjeros en todas partes» es el nombre de una serie creada por Claire Fontaine, una persona inventada que nació en 2004, usando el nombre de una papelería francesa famosa, para hacer un juego de palabras con la obra de Marcel Duchamp de 1917: *La Fuente (Fontaine).* El lema «Extranjeros en todas partes» fue apropiado de un fanzine radical de Turín, Italia. Fue una provocación calculada contra la xenofobia que ocurre en todas partes y contra el gobierno de extrema derecha de Italia, en particular.

Figura 4. Claire Fontaine, *Extranjeros en todas partes*, 2024.



Figura 5. El Pabellón de Israel, Bienal de Venecia, 2024.

La apertura de la Bienal, donde normalmente ocurre una serie de fiestas extravagantes, fue marcada en cambio por 32 protestas sobre Gaza. Estas acciones fueron en sí mismas obras de arte, sin precio. En el primer día de visitas, profesionales, artistas y otros obligaron a cerrar el pabellón de Israel. El hecho de que el pabellón de Israel esté junto al de EE. UU. dejó clara la topografía de este mundo del arte.

Dentro del espacio de la Bienal —detrás de puestos de control protegidos por entradas con códigos QR, reforzados por la obligación de presentar una identificación fotográfica y policía armada—, los artistas que apoyaron el boicot a Israel marcaron su trabajo de manera correspondiente. Artistas y críticos afroamericanos crearon un memorial de pétalos de rosa, y en cada pétalo escribieron el nombre de una mujer asesinada en Gaza; pero incluso este pequeño memorial pronto atrajo a la policía italiana y los asistentes fueron obligados a dispersarse.

Los artistas palestinos y sus aliados organizaron acciones evocadoras. El Barco de la Libertad[11] atracó en la entrada de la Bienal y creó una relación con la crisis de los pequeños barcos de migrantes y refugiados. El Volumen 1 del *Gaza Reader*, compuesto de poesía de Gaza y sobre Gaza, fue impreso y distribuido gratuitamente.[12] Se realizaron lecturas cada día, proporcionando un tiempo y espacio para reunirse y reflexionar.



Figura 6. Memorial de pétalos de rosa para las mujeres asesinadas en Gaza, Venecia, abril de 2024.

11 Este proyecto fue gestionado por Proyectos Bidoun, Artistas en contra del apartheid, Escritores en contra de la guerra contra Gaza (WAWOG por sus siglas en inglés) y la Fundación Kamel Lazaar. (*N. de la T.*)

12 *Gaza Reader VOL 1. Poetry*.



Figura 7. El Barco de la Libertad anclado en Venecia, con una lectura de poesía en desarrollo.

La poesía ha sido tan importante dentro de Gaza como en la intifada global porque trabaja activamente para reconectar lo visible con lo inexpresable. Cruza la frontera entre el interior y el exterior que Israel ha trabajado tanto para hacer impermeable. Encuentra maneras de hacer que lo inexpresable sea expresable, algo tan necesario en estas horrendas circunstancias. Escribir poesía en medio de la violencia siempre es resistencia. La poesía palestina hoy da forma verbal a lo que se ha hecho visible en la oscuridad desde el 7 de octubre.

El video en la oscuridad

Para finalizar, consideremos dos videos que intentan ver en la oscuridad. En un callejón cercano a las Gallerie dell'Accademia, un pequeño pero poderoso colectivo llamado South West Bank centró su atención en Palestina y el trabajo del Centro Dar Jacir, en Belén. Emily Jacir y Andrea de Siena crearon el video *Paesaggio Umano* (2022) a partir de una serie de talleres de danza y movimiento en Dar Jacir. En una secuencia, se ven figuras tendidas en el suelo. Una lucha por levantarse, sujetándose la garganta. A medida que se pone de pie, otras también se levantan, ponen sus manos en sus gargantas, hasta que se mueven hacia una danza colectiva que permite que la última figura tendida se levante. Esta obra invirtió el lema de Black Lives Matter «No puedo respirar», que fueron las últimas palabras de Eric Garner, asesinado por la policía en Nueva York en 2014, y que fueron repetidas también por George Floyd en 2020. La performance encarnó la negativa a ser borrado, afirmando que existir es resistir.

El otro video fue una instalación multimedia presentada en una exhibición llamada *Nebula*, realizada por los artistas palestinos Basel Abbas y Ruanne Abou-Rahme. La obra *Until we became fire and fire us* reafirma su compromiso con «formas pasadas y presentes de despojo y borrado en Palestina», como dicen en el folleto de la exhibición. «El trabajo avivó las huellas de existencias alienadas y las transformó en un medio intergeneracional para la reconexión espiritual y corporal».[13] Espero contribuir a ese proceso aquí, como un judío antisionista en solidaridad con Palestina.

Una de las pantallas de esta instalación me perseguía. Muestra a un joven elegante al atardecer, sentado sobre un montículo de escombros en medio de las ruinas de un edificio. ¿Era

13 *Nebula*, Venecia, Complesso dell'Opsedaletto, 2024, p. 15.

esta su casa? Al cabo de un rato, se levanta y camina hacia el desierto circundante. Un texto dice: «Mi amigo se esconde en Jerusalén. Fugitivo para poder seguir libre. No puede caminar por las calles por miedo a que le pidan su identificación y lo arrastren de prisión en prisión en prisión en prisión» (se han añadido signos de puntuación y mayúsculas para mayor claridad). El joven debe permanecer fugitivo para poder seguir libre. Su identificación biométrica podría llevarlo a prisión por el simple hecho de estar fuera de lugar. Deambula entre los escombros, aventurándose al anochecer para ver en la oscuridad. Aún, por ahora, está libre.

Capítulo 1: Mirar en la oscuridad

Mirar en la oscuridad es activar lo visible frente a la forma dominante de ver del colonialismo de asentamiento blanco. La «oscuridad» es el espacio fuera del estrecho campo visual del ojo blanco, delineado por la perspectiva de un punto y otras tecnologías visuales, personificadas hoy por el vehículo aéreo no tripulado, o dron. No se trata de una oscuridad literal, aunque la noche ha sido a menudo un recurso para los pueblos colonizados y esclavizados. Es una forma de mirar con ambos ojos. Siempre en relación, siempre diferente, siempre en deferencia hacia otros. Porque no es la mirada de una sola persona, sino un proceso colectivo y colaborativo, mirar en la oscuridad implica una forma de resiliencia y amor cuyo nombre más antiguo es la solidaridad (Hunt-Hendrix y Taylor, 2024, pp. xii-xvi). No soy yo quien mira en la oscuridad, somos nosotros.

La mirada blanca

Mirar en la oscuridad no crea un binarismo con la «luz». Marca un contraste, más bien, con la «mirada blanca», una tecnología colonial que produce una realidad blanca visible (ver Mirzoeff, 2023b, pp. 1-28). Esta «realidad» solo es real en la medida en que se ajusta al deseo del colonizador. Cuando no lo hace, las condiciones deseadas por el colonizador se reestablecen por medio de la violencia. Aquí, «blanco» es una relación jerárquica, no (solo) una medida del tono de piel. En las leyes esclavistas que regulaban las plantaciones, las personas «más blancas» tenían dominio sobre las personas esclavizadas. En la supremacía judía vigente en Israel hoy, consagrada en su Ley Básica, los judíos mizrajíes —provenientes de Medio Oriente, África del Norte y Asia Central— tienen dominio sobre todos los palestinos y demás personas no judías.

En 1648, el año en que el Tratado de Westfalia definió al Estado nación colonial occidental, el grabador francés Abraham Bosse representó la relación entre el Estado y la mirada como si fuera un entrenamiento de soldados blancos armados. Siempre viendo desde arriba, esta mirada blanca borra toda vida humana y no humana de lo que observa para así poder reclamar lo que queda



Figura 8. Abraham Bosse, *Perspectiva* (1648).

como *terra nullius*, tierra de nadie —o dicho de otro modo, «una tierra sin pueblo»—. El inglés estadounidense llama a la apropiación militarizada de un espacio calculable *real estate* (bienes raíces); lo *real* aquí significa realidad blanca.

Salto abrupto a 1982, año de la invasión israelí a Líbano, en la cual se probaron varias armas nuevas, entre ellas un prototipo de vehículo pilotado a distancia, lo que hoy conocemos como dron. En un dibujo técnico publicado ese año en *Aviation Week*, una revista técnica sobre comercio de armas, se ve un dron proyectando líneas piramidales al frente, que dibujan cajas blancas rectangulares sobre el suelo, igual que los soldados coloniales de 1648 (como se trata de una publicación del complejo militar-industrial, el costo de reproducción es absurdo, así que no puedo reproducir la imagen aquí) (Robinson, 1982). Como ocurría con los soldados, las cajas blancas no muestran nada en su interior.

Con el vehículo volando a una altura de 1000 metros, se podía «ver» tres cajas, que abarcaban 19,3 millas cuadradas de las 115,8 potencialmente visibles en un círculo, es decir, el 16,6% de lo que hay para ver. Su ángulo de visión era de aproximadamente 25 grados de los 360 posibles, apenas un 7%. En comparación, la visión «central del ser humano abarca un ángulo interno de 30 grados, y el campo visual periférico se extiende 100 grados lateralmente, 60 grados medialmente, 60 grados hacia arriba y 75 grados hacia abajo» (Spector, 1990). Utilizando solo un fragmento del campo visual humano, la mirada blanca militariza ese segmento como si fuera su «realidad».

La mirada blanca en Gaza

La diferencia entre la perspectiva y el dron es que una pantalla media entre el soldado y el dispositivo. El dron «ve» y transmite lo que percibe a sus operadores, quienes están ubicados a salvo, lejos del campo de batalla. Usando controles diseñados para videojuegos, los operadores pueden volar múltiples drones y tomar decisiones sobre cuándo disparar sus armas. Desde 2009, Israel ha utilizado drones en Gaza para operaciones de ataque y para vigilancia (Filiu, 2014, p. 316).

Los operadores denominan *kill box* o «zona de muerte» al espacio que el dron puede observar. Existe un manual del ejército estadounidense que describe cómo operar la zona de muerte, incluyendo formularios que deben completarse después del evento. No obstante, *kill box* significa lo que dice: cualquier cosa que pueda ser vista (excepto en las pequeñas áreas de no disparo designadas) puede ser eliminada.

El asalto aéreo de aviones y drones en Gaza ha condensado esta historia de la mirada blanca como tecnología colonial. En sus operaciones de tierra arrasada, las FDI han definido toda Gaza como una zona de muerte. Gaza, percibida por Israel como *terra nullius*, está disponible para ser borrada por los soldados israelíes. Actuando bajo esta lógica, Israel ha arrasado campos de refugiados en Cisjordania, bombardeado Beirut y asesinado a líderes iraníes.

Después del 7 de octubre, Gaza fue inicialmente dividida en norte y sur: en el norte, todo era un objetivo; en el sur, nadie estaba a salvo, aunque no todo era atacado. Luego se hizo evidente que el sur también era un objetivo. Las FDI continuaron lanzando panfletos que ordenaban a los civiles sobrevivientes desplazarse una y otra vez a diferentes zonas. Vehículos de ayuda fueron atacados «accidentalmente» en toda la zona de muerte, reduciendo aun más la disponibilidad de alimentos y suministros médicos. Las áreas seguras fueron bombardeadas repetidamente, con un elevado número de víctimas civiles, continuamente «justificado» por la supuesta presencia de operativos de Hamás. Toda Gaza es una zona de muerte.

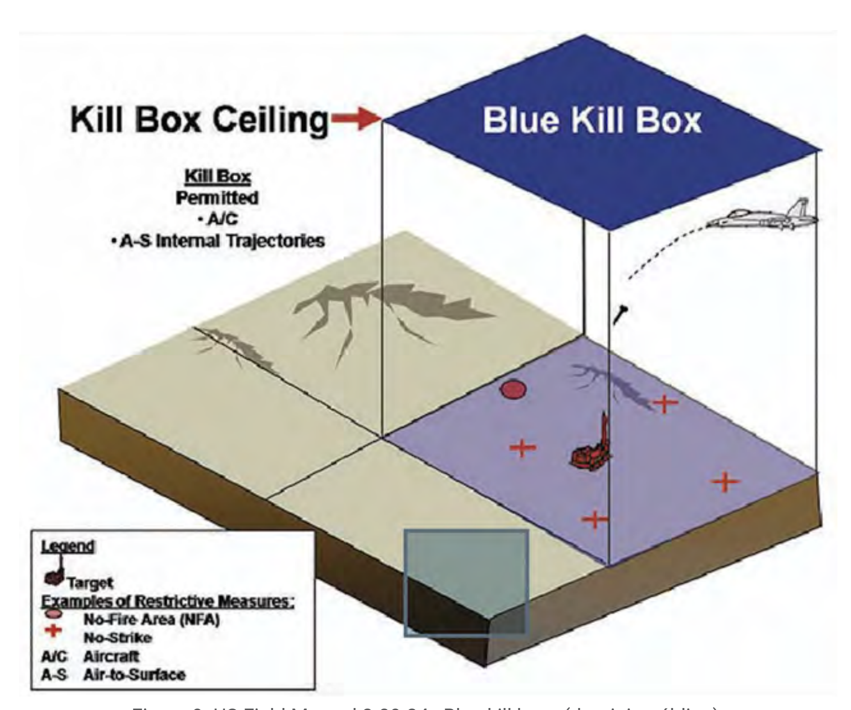


Figura 9. US Field Manual 3-09.34 «Blue kill box» (dominio público).

Basta con un ejemplo: en mayo de 2024, al menos 35 personas fueron asesinadas en una zona designada como segura en Rafah. El video resultante, que muestra a un hombre desconsolado levantando el cuerpo de un bebé decapitado frente a una pared de fuego en la oscuridad, no será olvidado por quienes lo vieron. Cualquiera que lo haya visto sintió que podría haber estado en esa zona de muerte.

Mirar como drones

Para 2023, todas las personas que observamos pantallas ya habíamos sido entrenadas para ver como drones. Las imágenes de drones aparecen en todas las series televisivas hoy en día, sin mencionar la publicidad, especialmente la de automóviles. La del dron se distingue de la perspectiva de la cámara aérea porque observa direcatmente desde arriba, haciendo que las personas sean difíciles de distinguir, mientras que vehículos, carreteras y edificios aparecen delineados con nitidez. Es ideal para bombardear.

Durante la Guerra del Golfo de 1991, los videos compartidos desde las llamadas bombas «inteligentes» mostraban cómo los proyectiles volaban hacia sus objetivos, causando una sensación de ruptura cultural, en parte porque el video se detenía justo al explotar la bomba. Esta clausura narrativa ofrecía una falsa impresión de precisión. Más tarde se descubrió que estas armas no eran más precisas que otras bombas. La diferencia era que podíamos ver cómo causaban daño. Hoy en día, esas imágenes de bombardeos, marcadas por la inevitable columna de humo, ya no causan conmoción y son tratadas como parte de operaciones «normales».

Desde el 7 de octubre han ocurrido interrupciones notables a esta visión vertical del mundo. En el asalto inicial, Hamás utilizó drones comerciales baratos para atacar torres de vigilancia y cámaras israelíes, invirtiendo la dinámica dada de la vigilancia colonial. Los videos tomados por operativos de Hamás durante los ataques del 7 de octubre, luego difundidos por las FDI, fueron recibidos en los medios dominantes pro-Israel como mucho más impactantes que, por ejemplo, la caída de bombas de 2000 libras sobre el campo de refugiados de Jabaliya, que mataron e hirieron a cientos de civiles. El 31 de octubre de 2023, Wolf Blitzer entrevistó al teniente coronel Richard Hecht de las FDI en CNN después del bombardeo en Jabaliya, cuyo objetivo presunto era eliminar a un comandante de Hamás. Blitzer lo presionó para confirmar si el ataque se había llevado a cabo a pesar de saber que el área estaba llena de refugiados y, para su sorpresa, Hecht lo confirmó.[14]

Después de 30 años viendo bombas inteligentes, la violencia armada dirigida a individuos específicos aún provoca conmoción de una forma que la acción militar masiva no lo hace. Tan convencido del poder de estas imágenes está el régimen israelí que las mostró a funcionarios de gobiernos occidentales inmediatamente después del 7 de octubre. La reacción consternada del secretario de Estado de Estados Unidos, Antony Blinken, sugirió que la táctica había funcionado. Para mayo de 2024, ese efecto se había disipado. Cuando los gobiernos de España, Noruega e Irlanda reconocieron formalmente al Estado palestino —uniéndose a alrededor de 140 naciones, en su mayoría no occidentales—, el gobierno israelí ordenó a sus embajadores que les mostraran nuevamente los videos del 7 de octubre. No hubo cambio en su posición.

Mirar en la oscuridad

Mirar en la oscuridad es ver fuera de la zona de muerte y más allá del estrecho espectro de visión disponible que ha sido administrado por la mirada blanca. Mirar en la oscuridad es el modo de ver de quienes son vigilados, no de quienes vigilan, en esos momentos que escapan a la vigilancia. Es una forma de mirar que se relaciona con lo que la teórica de estudios negros Simone Browne llama *dark sousveillance*,[15] la vigilancia de los vigilantes por parte de quienes han sido racializados como negros (Browne, 2015, p. 16). Ver en la oscuridad es una práctica de solidaridad, por medio de la cual se ve cómo se ejerce el colonialismo.

En la novela *Milkman* (2018), de Anna Burns, ambientada en Irlanda del Norte durante el conflicto conocido como *The Troubles* —aunque la ubicación nunca se nombra—, la narradora describe lo siguiente:

> Donde vivía... todo el lugar parecía estar en la oscuridad siempre. Era como si las luces eléctricas estuvieran apagadas, siempre apagadas, aunque el anochecer ya hubiera pasado y debiesen haberse encendido, nadie las encendía y nadie notaba tampoco que no estaban encendidas. Todo eso también parecía la normalidad. (Burns, 2018, p. 89)

14 Ver https://youtube.com/watch?v=1FTaLFaj5rs.

15 El juego de palabras de Simone Browne hace referencia a la palabra *surveillance* o 'vigilancia' en francés; reemplaza el *sur* que quiere decir 'sobre', por *sous*, que significa 'debajo'. (*N. de la T.*)

El colonizador —ya sea en Irlanda o Palestina— convierte la oscuridad en la única forma posible de ver.

Ver en la oscuridad es también ser consciente de que algo está profundamente mal, sin apoyarse en el simple binarismo entre el bien y el mal. El periodista israelí Gideon Levy, escribiendo para el periódico *Ha'aretz*, expuso esta distinción en relación con la violencia de 2024: «Es mucho más fácil echarle toda la culpa a Netanyahu, porque entonces te sientes bien contigo mismo y Netanyahu es la oscuridad. Pero la oscuridad está en todas partes» (Stack, 2024). Para los judíos antisionistas, ver en la oscuridad es todo lo que queda.

En 2022, el Centro Vera List de Arte y Política, en Nueva York, desarrolló un programa de «Estudios en la oscuridad». Como señalaba su sitio web: «La "oscuridad" aquí contiene la promesa de la complejidad, del descubrimiento y, en palabras del artista y activista Amar Kanwar, de "visiones desde las profundidades"». Ver en la oscuridad es ver con profundidad y con complejidad.

Por lo tanto, la oscuridad no es sinónimo de maldad. Como reconoció el pensador revolucionario Frantz Fanon durante la primera ola de decolonización formal: «El mundo colonial es un mundo maniqueo... el colonizador convierte al colonizado en una especie de quintaesencia del mal» (Fanon, 2004, p. 6). Los maniqueos fueron una secta religiosa fundada en el siglo III d.C. que creía en la existencia material del mal, al que había que combatir directamente. Aunque esta religión fue considerada una herejía por el cristianismo, la cultura popular actual es extensamente maniquea: asume el mal como una fuerza activa en el mundo —como puede verse en innumerables películas, notablemente *El exorcista* (1973), y en series como *The Outsider* (2000) o *Law and Order: SVU* (1999-presente)—.

Para Fanon (2004, p. 7), el maniqueísmo colonial «deshumaniza» y convierte a los colonizados en «seres en estado animal». De manera similar, el ministro de Defensa israelí, Yoav Gallant, llamó a quienes viven en Gaza «animales humanos» inmediatamente después del 7 de octubre, con el objetivo de justificar el uso desmedido de la violencia por parte de las FDI. Fanon ya había anticipado que el maniqueísmo colonial produce una «espiral de dominación, explotación y saqueo» (p. 13). En resumen, la violencia de clasificar a las personas como «animales» genera una reacción intensa y violenta.

Mirar con ambos ojos

Un corazón abierto tiene dos oídos, dos ojos.
Un par para la respiración, un par para la sangre.
Fady Joudah

Mirar en la oscuridad es ver con ambos ojos, diferentemente de la visión maquínica —de un punto, un ojo, un lente— de la mirada blanca. En los meses posteriores al 7 de octubre, mi ojo derecho lloraba constantemente. Gotas, compresas, enjuagues: nada funcionaba. El ojo izquierdo, en cambio, desafiaba todo diagnóstico manteniéndose claro. Ahí es donde estamos ahora en la resistencia a la mirada blanca: un ojo en duelo constante, el otro intentando enfocarse en las posibilidades que aún existen. Un ojo ve cómo el movimiento de solidaridad sigue avanzando con sus campamentos, protestas y actos de rechazo. El otro llora la catástrofe en curso de la expedición punitiva israelí en Gaza, percibida como parte del auge de la supremacía blanca de extrema derecha que avanza desde Argentina hasta los Países Bajos y Estados Unidos.

El ojo derecho me dice que no hay una visión nítida de esta violencia mientras se desarrolla, lo que no quiere decir que no pueda documentarse o narrarse. Mirar en la oscuridad no es ver con claridad: por ahora, es ver a través de lágrimas, una ambivalencia crepuscular.

Esto me permite ver cómo la violencia contra civiles en los ataques del 7 de octubre puede entenderse como una consecuencia del colonialismo y ser motivo de duelo a escala personal. Puedo sentir conmoción ante videos de tiroteos a quemarropa y ante videos de bombardeos dirigidos a distancia. Puedo expresar solidaridad con el pueblo de Gaza sin alinearme con Hamás, aun cuando veo que las acciones del ejército israelí solo reforzarán la posición de Hamás. Puedo ver que el llamado a exterminar a Hamás solo podría lograrse expulsando o exterminando a toda la población de Gaza, tal como lo han expresado ciertas figuras de la extrema derecha israelí.

Desde esta forma anticolonial de ver, es posible imaginar a judíos viviendo en Palestina sin supremacía judía, como lo hacían antes de 1948. Es posible imaginar a todas las personas que hoy viven allí como parte de una sola entidad política, sea un Estado, una confederación o una forma de organización social posestatal. Sobre todo, es posible imaginar la libertad palestina.

Atestiguar de forma nuda

Mirar en la oscuridad es a la vez el resultado y la creación de una categoría de crisis en relación con lo que llamo «atestiguar de forma nuda»:[16] atestiguar sin la protección del Estado ni de otras instituciones. Gobiernos, universidades, museos y otros actores del Estado y de la sociedad civil se han alineado en torno a una definición de antisemitismo que considera como tal cualquier crítica al Estado de Israel, incluyendo el uso de términos como sionismo o colonialismo de asentamiento.

En su poema titulado «[...]», un nombre que puede leerse pero no pronunciarse, el poeta palestino-estadounidense Fady Joudah (2024, p. 3) plantea a su lector esta tarea, a través de un salto de línea:

> Ver
>
> lo que no es difícil de ver
> en un mundo que no lo ve.

No es difícil de ver pero, como el título del poema, no es fácil decirlo. Decir lo que uno mira hoy implica ponerse en riesgo. Atestiguar, mirar, ha hecho que muchas personas pierdan sus empleos y oportunidades, como exhibiciones en museos o premios literarios; además ha expuesto a otras al acoso y al daño psicológico en internet. Por eso, ese testimonio necesita ser colectivo.

Atestiguar de forma colectiva fuera de Palestina ha consistido más en mirar materiales disponibles a través de redes sociales, que en los formatos establecidos de prensa escrita o noticieros televisivos. Para desconcierto del *lobby* pro-Israel, su visualidad carcelaria ya no lo domina todo.

El paralelismo persistente con los ataques del 11 de septiembre del 2001 promovido por Biden y Netanyahu tuvo poco eco entre quienes nacieron después de ese evento. La solidaridad generalizada con Palestina entre activistas y artistas negros del movimiento Black Lives Matter despertó la conciencia de muchos jóvenes que los seguían.

16 En la versión original, Mirzoeff utiliza el término *bare witness*, en lugar de *bear witness*, haciendo un intercambio de palabras que alude al concepto de *bare life* o 'nuda vida' de Giorgio Agamben. (*N. de la T.*)

El nacionalismo israelí obligatorio que ha surgido desde el 7 de octubre es una extensión del nacionalismo blanco pos-2020 porque, como señala Alana Lentin (2020, p. 134), para ciertas personas blancas, «la oposición al antisemitismo funciona como un contrapeso frente a las denuncias de racismo». En Estados Unidos, la oposición al antisemitismo excluye la oposición al racismo antinegro, por ejemplo.

La intifada del teléfono inteligente

La intifada global fue posible gracias a los teléfonos inteligentes. La tasa de adopción de estos dispositivos en Medio Oriente es ahora de aproximadamente un 80%, el mismo nivel que en Estados Unidos y Europa. Las personas jóvenes que vieron el video del asesinato de George Floyd, grabado por Darnella Frazier, de 17 años, y luego escucharon a los fiscales de Derek Chauvin decirles «crean en lo que vieron», ahora están mirando videos y fotos publicadas en Instagram y TikTok desde Gaza y, una vez más, creen en ello.

El bloqueo israelí a Gaza obligó a las agencias de noticias extranjeras a contratar corresponsales internos, dando trabajo y experiencia a fotoperiodistas y camarógrafos locales. Por ejemplo, Wissam Nassar, fotógrafo finalista del Premio Pulitzer en 2015, ahora tiene 1,7 millones de seguidores en Instagram. Su colega, el fotógrafo Motaz Azaiza, tiene 18 millones. Estas audiencias son pequeñas según los estándares de los grandes medios globales, pero gracias a la difusión constante y otras formas de «influencia», como se diría en la jerga de las redes sociales, sus efectos son masivos. Los periodistas en Gaza encuadran y elaboran su trabajo conforme a «estándares internacionales» para que las audiencias «occidentales» lo consideren creíble.

En contraste, el contraalmirante israelí Daniel Hagari, portavoz de las FDI, no convenció. Él opera en un formato tradicional de noticias televisivas, hablando a la cámara en circunstancias cuidadosamente controladas, frente a periodistas acreditados. Perdió credibilidad cuando afirmó en una cadena estadounidense que una pequeña sala subterránea en un hospital era el cuartel general de Hamás. ¿Podía esa pequeña habitación realmente amenazar a Israel? ¿O era simplemente lo que parecía: una habitación en un hospital?

El ex primer ministro israelí Ehud Barak admitió casualmente en CNN —para asombro de Christiane Amanpour— que esas salas fueron en realidad construidas por Israel. Quienes leen árabe señalaron que la supuesta lista de rehenes en la pared era, en realidad, un calendario (n+1, 2024, p. 9). En Israel, esto se llama *hasbará*, o propaganda, y el Estado ha creído durante mucho tiempo que, a fuerza de insistir, puede hacer que cualquier situación se vea desde su punto de vista.

Los teléfonos inteligentes no son tan dóciles. Ofrecen una forma de ver diferente de aquella de los medios tradicionales. La televisión funciona como una «ventana al mundo» convencional, coherente con el cine y la tradición occidental de la pintura. Mientras más grandes son las pantallas, más se asemejan al cine. En todos estos formatos, el aparato o dispositivo busca volverse «invisible», de modo que el espectador sienta que observa a través de una ventana, o una cuarta pared transparente, una escena en la que no participa.

Ver medios en un teléfono, ya sean videos o imágenes fijas —hoy, hay quienes definen a las fotografías como «video fijo»—, es muy distinto. Es íntimo, no tanto como una extensión de nosotros mismos, como lo definió Marshall McLuhan, sino como una mediación de quién y qué es, o puede ser, el «yo». El dispositivo se sostiene en la mano, cerca del rostro, y el sonido suele llegar solo al usuario, mediante audífonos.

Los medios digitales no encajan en el modelo tradicional de mensajes enviados de una persona a otra a través de los medios. En cambio, operan como una forma de «intercorporalidad», es decir, una «concepción del cuerpo humano como constituido por sus relaciones corporales e interacciones con otros cuerpos humanos o animados» (Meyer *et al*., 2017). Tal como lo plantea el filósofo existencialista francés Maurice Merleau-Ponty, lo intercorporal es la forma en que las personas se experimentan a sí mismas y a los demás simultáneamente, como en un apretón de manos donde toco y soy tocado.

El teléfono inteligente es la prótesis mediante la cual se establece una conexión equivalente pero remota. El video y la fotografía vistos a través del teléfono afectan y son afectados por quien los observa, que no es un testigo desencarnado —como un dron— sino una presencia implicada y encarnada. ¿Es posible entonces usar los dispositivos inteligentes para permitir y reclamar el derecho a mirar?

El teléfono inteligente es ahora parte del cuerpo como lo son los anteojos, los lentes de contacto o los audífonos. Todos estos dispositivos son suplementos del cuerpo físico. Solo los audífonos serían calificados por la mayoría de las personas sin discapacidad como un dispositivo de asistencia, porque la incapacidad de procesar sonidos sigue siendo vista como una señal de no ser plenamente humano. Por el contrario, los lentes se consideran «inteligentes», hacen que la gente luzca más astuta. El teléfono vuelve «inteligente» al cuerpo para que pueda actuar en el paisaje mediático del siglo XXI. No tener teléfono hoy es ser una persona no plenamente operativa. En otras palabras, los usuarios de teléfonos están, en cierto modo, «discapacitados» y requieren del teléfono para estar completos.

¿Por qué Gaza generó un sentido de afiliación y solidaridad cuando otras catástrofes —como la de Siria o la crisis migratoria— no lo hicieron (o lo hicieron de forma breve)? La mirada blanca colonial estuvo intensamente enfocada en Gaza durante meses después del 7 de octubre, mientras que otras crisis no han recibido grados similares de atención. Como resultado, mientras un solo bombardeo a una escuela o muchas víctimas civiles pueden ser descartadas como parte de los avatares de la guerra, las repeticiones constantes dejaron de parecer casuales.

Este periodo relativamente largo —aunque sea solo una fracción de los 75 años de ocupación de Palestina— permitió que las personas locales hicieran llegar documentación visual a las plataformas. Cada gesto de solidaridad fue una activación, mediada por el acto de mirar en la oscuridad con un teléfono.

Contenido sensible

El primer contenido que he visto por la mañana durante este último año es el logo de «contenido sensible» en Instagram u otras plataformas.

Oculto tras el diseño alusivo, en el que parece que las plataformas le han mordido un pedazo al ojo, aunque gradualmente se comen los suyos, se encuentra la noticia del día desde Gaza. Cada mañana debo hacer clic para deshacerme de él, como si estuviera desterrando a un fantasma. Luego revela todos sus devastadores resultados: cuerpos destrozados, niños muertos, niños hambrientos, paisajes urbanos apocalípticos. Escombros de todo tipo: morales, físicos, políticos, visibles.

Las plataformas regulan lo que se puede ver y por quién. La eliminación puede ocurrir en forma de remoción de publicaciones, baneo en la sombra (un proceso en el que solo tus seguidores pueden ver tus publicaciones) o la degradación del material por el algoritmo. En estos hilos, sin

embargo, he encontrado referencias a fosas comunes en hospitales de Gaza, o el asesinato de médicos, que los medios de comunicación tradicionales pasaron por alto o etiquetaron como «no verificados», pero que pude ver por mí mismo. La escritora palestina Sarah Aziza ha descrito su versión de esta experiencia:

> Por las mañanas, mientras otros tropiezan hacia su café, yo me despierto y recojo noticias de los muertos. Me vuelco con aversión hacia las redes sociales. Míralo, me digo a mí misma, mientras hombres delgados con sandalias corren hacia el plano. Comienzan a hurgar en losas de cemento, barras de refuerzo, ladrillos. Los gritos rebotan. La cámara se acerca. Mis oídos comienzan a zumbar. Anhelo hacer clic para irme. Míralo. Estas son tus personas. Me obligo a mantener mis ojos abiertos. Sé testigo. (Aziza, 2024)

Cuando veo contenido así, puedo sentir una respuesta similar, aunque los palestinos no son «mi gente». Se crea una asociación, deshaciendo la negación y la disociación de décadas, esa que se conforma diciendo «no tiene nada que ver conmigo» o «¿qué se puede hacer?». La pregunta es qué acción se requiere cuando tú y yo nos convertimos tanto en testigos nudos como en parte de un nuevo «nosotros».

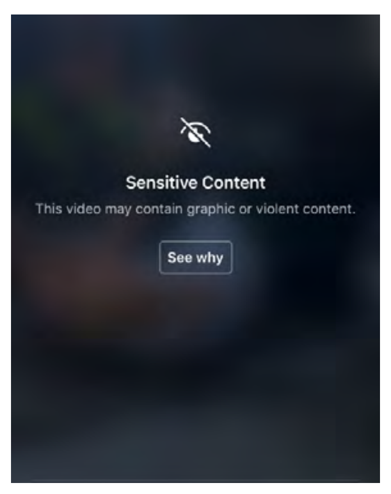


Figura 10. Logo de «contenido sensible» en Instagram.

Hay varias capas de participación en este nuevo ensamblaje colectivo formado por el paso de la disociación a la asociación. La primera es la repulsión ética, un juicio de que lo que se está viendo está mal. Tal distinción no se hace en términos de derecho internacional o el tan publicitado derecho de las naciones a la autodefensa. Ve cada muerte civil como algo incorrecto. Reconoce, primero, que los palestinos son «igual de humanos» que todos los demás, para citar la declaración del Combahee River Collective de 1977.[17]

Al hacerlo, toda jerarquía racial se ve por lo que es: antiética y moralmente incorrecta. No es tan fácil como debería el dar ese paso para las personas identificadas como blancas. La intensidad con que algunos judíos se han identificado con Israel también es parte de su pretensión de estar en el lado dominante de la jerarquía racial. Conozco ese impulso, ese deseo de ser visto como completamente «blanco», tanto como lo repudio. Tengo que renovar ese trabajo cada día.

Ese cambio ético es en sí mismo una forma de movimiento, a partir del cual pueden seguir otras acciones. Tal vez incluso un movimiento social. Compartir lo que se ha visto en tu propio *feed* es a menudo el primer paso. A menudo visto despectivamente, este compartir no estaba exento de riesgos como perder amigos, ser etiquetado de antisemita o incluso como terrorista. Pero permitió a muchos ver más allá de los filtros de los medios de comunicación tradicionales, que luchaban tanto con la violencia del material como con la ansiedad de que ellos también fueran señalados como antisemitas.

17 Ver *The Combahee River Collective Statement* en https://blackpast.org/african-american-history/combahee-river-collective-statement-1977/.

A partir de ahí, una persona podría optar por participar en una marcha, un mitin o una toma. Para observar un ejemplo clave, el 27 de octubre de 2023, cientos de activistas de *Jewish Voice for Peace* realizaron una toma en la Estación Central de Nueva York exigiendo un alto al fuego, con los eslóganes «No en nuestro nombre» y «Judíos por el cese al fuego» (Goldberg, 2024). Habían pasado 21 días de la incursión de Israel en Gaza y ya había más de 7300 muertos y 19 000 heridos. La toma estaba bien planeada para crear fotografías y videos vívidos que circularon ampliamente tanto en los medios de comunicación tradicionales como en las plataformas de redes sociales. La acción ayudó a deshacer la suposición de que todas las llamadas a un alto al fuego debían ser antisemitas. La intervención resonó con las acciones pasadas de ACT UP al inicio de la pandemia del sida. Y ayudó a persuadir a otros, que dudaban en unirse a una protesta, de si era aceptable o incluso necesario hacerlo.

Estos microencuentros entre los espectadores y los medios visuales se repitieron a escala nacional e internacional. Las protestas por Palestina antes de 2023 rara vez atrajeron grandes multitudes, excepto durante los ataques de Israel a Gaza en 2014 y 2018. Las cifras de asistentes a marchas y otras acciones en 2024 en los Estados Unidos y el Reino Unido fueron mucho mayores y mucho más generalizadas. Cuando los estudiantes universitarios comenzaron a protestar en abril de 2024, no solo fue en instituciones como Columbia, que tienen una larga historia de activismo, sino también en lugares como USC, que realmente no lo tienen.

La intifada de los teléfonos inteligentes ya estaba en marcha. El activismo digital permitió protestas en persona y en las calles. Las publicaciones desde Gaza en las plataformas de redes sociales estaban dirigidas tanto a los espectadores internacionales como a la comunidad local, dada la caída del servicio de internet y celular en la región. Al principio, no eran visibles para los usuarios internacionales. Una ola de publicaciones en las plataformas y de los artículos de los medios que surgieron a partir de ellas comenzó el 16 de octubre de 2023, destacando las quejas de que Instagram, en particular, no permitía publicaciones sobre Palestina (Paul, 2023). Human Rights Watch documentó más de 1000 publicaciones eliminadas en octubre y noviembre de 2023, en una manera que describieron como «sistémica y global» (Human Rights Watch, 2023).

Ha habido una constante lucha por mantener visible a Palestina, que ha sido sorprendentemente exitosa. Lo que parece haber sucedido desde entonces es una relajación desigual de esta eliminación en Instagram. Tal vez la ambición de Meta por acaparar los datos y la oportunidad de mostrar anuncios era demasiado grande como para rechazar estas publicaciones, aunque elementos individuales aún son frecuentemente eliminados. Ha mantenido a Facebook, con su público más viejo, como una plataforma censora (Al Jazeera, 2024). En consecuencia, las personas que publican desde Gaza a menudo piden a los usuarios que descarguen sus materiales y los compartan por separado, temiendo que las plataformas los eliminen. Estas descargas han creado un archivo vernáculo descentralizado de la guerra.

¿Cómo ver Gaza?

¿Cómo podemos analizar este contenido de redes sociales desde Gaza? Como han demostrado las académicas de medios Rachel Kuo y Sarah Jackson (2024, p. 165), no se puede analizar Instagram de manera cuantitativa, sino que se «requiere un análisis visual contextual».

El contexto aquí es incomparable. Es lo que Ahmed Kabel llama el «“enjambre homicida”:

genocidio, espaciocidio, sociocidio, politicidio, urbicidio, economicidio, epistemicidio, historicidio, memoricidio, culturicidio, lingüicidio, fenomenicidio, onticidio, semanticidio, educidio, ecocidio» (Kabel, 2024). Cada uno de estos intentos de exterminio tiene su propio archivo, que puede o no ser accesible. Puede que tenga que ser creado, imaginado o construido colaborativamente.

Cada compromiso de mirar lo que es tan difícil de mirar fue un trabajo de solidaridad. Después del 7 de octubre, al principio dudé en mirar la documentación visual desde Gaza. De maneras que no son necesariamente «lógicas», pero que no puedo negar, la violencia desatada por Israel resonó con mis propias historias de violencia. Guste o no, esas historias enmarcan mi manera de ver.

Seguir la guerra es, al mismo tiempo, un trabajo de cuidado y de activismo. Sigo a una serie de activistas y periodistas palestinos de la región. Hay una variedad de géneros en estas publicaciones. Muchas muestran escenas de violencia hacia mujeres y niños. Se repiten escenas de devastación física. Muchas representan lesiones personales causadas por explosivos modernos. Otras muestran personas lamentando la pérdida de seres queridos. Igualmente, hay publicaciones de resistencia, a veces simplemente manteniendo la vida cotidiana con una visita a la playa o cocinando.

La periodista Bisan Owda fue nominada a un Emmy por sus publicaciones que comenzaban con la frase «Soy Bisan de Gaza y sigo viva». Su proyecto hacía eco del artista On Kawara, quien envió más de 900 telegramas a partir de 1969 diciendo «Sigo vivo». Mientras que la obra de On Kawara está en el Guggenheim, Bisan fue denunciada en el *New York Times* y otros medios como «terrorista» por una presunta aparición que hizo para el Frente Popular para la Liberación de Palestina, en 2015.

También había un archivo específico que mostraba a jóvenes siendo rescatados de los escombros. Cuando me preguntaron por qué los había archivado, me di cuenta de que resonaban con mis propios recuerdos traumáticos. Lo cual no viene al caso, excepto que muestra cómo existen capas entre lo personal y lo político que incluso los observadores entrenados —bueno, yo— no «miran» porque las disocian.

El 12 de mayo de 2024, guardé un video en mi Instagram de la periodista egipcia Rahma Zein, aunque no la seguía en ese momento (código QR abajo). Muestra a un hombre extrayendo a mano, con cautela, a una niña de entre los escombros, solo ligeramente protegido con un guante de goma. Grabado muy cerca de la escena, no ofrece «contexto», salvo el implícito por las credenciales de la periodista y la violencia interminable en Gaza. Al principio no se ve más que escombros, iluminados por una linterna. Pero podemos escuchar a una niña, llamando a su madre. El hombre que excava, que se presenta como Fares Abu Hamza, tranquiliza a la niña con calma y suavidad, asegurándole que su madre ya viene, aunque sospechamos que está muerta. Fares retira un gran bloque en el centro del encuadre. En este punto, la niña comienza a volverse visible. Está acostada de espaldas, con la cabeza oculta por un pedazo grande de escombro que él no puede mover. La extracción le provoca un grito de dolor, pero finalmente es rescatada; su cabeza está cubierta de sangre, pero por lo demás bien, y claramente va a sobrevivir.

https://www.instagram.com/reel/C65MC3Wx7n0/?igsh=dW1rMHN6M3Zwa3F6
Figura 11. Publicación en Instagram, Código QR Zein Rahma, 12 de mayo de 2024.

El video editado tiene menos de un minuto de duración, pero se siente como un largometraje; como *33* (2015, dir. Patricia Riggen), sobre el rescate de los mineros chilenos atrapados

bajo tierra. Me hace imaginar el bombardeo que causó el entierro, la búsqueda para establecer dónde se encuentran los sobrevivientes que pueden ser alcanzados a mano, lo que debe haber sido estar enterrado de esa manera, el momento de libertad y el reconocimiento de la pérdida que debe seguir.

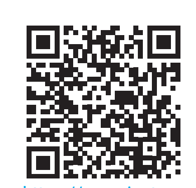
Este archivo de videos hace visible la extracción de cuerpos humanos de los escombros que la violencia colonial requiere. La extracción de estos cuerpos, vivos o muertos, es el contrapeso humano a la extracción colonial de vida y tierra.

https://www.instagram.com/reel/C6-sJbVOXdm/?igsh=emVzbnJyc2MxbjN4
Figura 12. Publicación en Instagram. Código QR Everyday Palestine, 15 de mayo de 2024.

De todos los impactos de Gaza, quizás las muertes de niños, repetidas de maneras horribles y desgarradoras, han sido lo más difícil de soportar. El 15 de mayo de 2024, vi un video reposteado por el fotógrafo Wissam Nassar de *Everyday Palestine*, que mostraba a dos niños pequeños que murieron aplastados en un edificio. Aparte de moretones y cortes, no hay lesiones catastróficas visibles, pero la ausencia de vida es palpable.

https://www.instagram.com/p/C66ZdgRI6JM/?igsh=NzhqdzN5d3M4Z2Z4
Figura 13. Publicación en Instagram. Código QR Mosab Abu Toha, 13 de mayo de 2024.

Vi una foto publicada por el poeta Mosab Abu Toha, finalista del Premio National Book Critics Circle para poesía, el 13 de mayo de 2024. Muestra a un trabajador médico de emergencias sosteniendo a un bebé diminuto, de no más de unos pocos días, cubierto con el polvo gris de los escombros y con sangre. No es posible estar seguro de si está vivo, pero sus dedos parecen aferrarse a la mano enguantada del médico, que sostiene un vendaje de un grosor de una pulgada sobre su cabeza, una acción que no sería necesaria con un cadáver. Al igual que Fares, el cuidado y la ternura que muestra el trabajador redimen esta imagen de otro modo traumática.


https://www.instagram.com/p/C8NO24mobWL/?igsh=a2RuOTdwa2pnaHVu
Figura 14. Publicación en Instagram. Código QR Ali Jadallah, 14 de junio de 2024.

No todas las escenas son tan insoportables. Encontré una fotografía tomada por Ali Jadallah, publicada en Instagram el 14 de junio de 2024. Tiene el aura de una pintura de los grandes maestros, quizás una escena bíblica. En el centro, una mujer da un paso tentativo fuera de una plataforma —quizás los cimientos de una casa—, cuidadosamente apoyada sobre una persona detrás de ella. Una figura sentada mira hacia atrás, pero no podemos saber qué ve porque el polvo lo oculta. Rodeada por una nube de polvo, el pie de la mujer se extiende cautelosamente hacia el espacio, evocando en mi memoria representaciones de la Virgen María en la historia del arte, mirando modestamente hacia abajo, a menudo rodeada por misteriosas nubes de humo. Las figuras de la fotografía están todas enmarcadas dentro de este microescombro, de una manera que si fuera una pintura, los historiadores del arte llamarían *sfumato*, literalmente «ahumado». El trío está bajando de un colchón, quizás habiendo sido atacados mientras dormían. En medio de toda la violencia y la devastación, lo que resuena nuevamente es el cuidado y el amor.

Encontré que atestiguar estos eventos fue transformador, aunque me llevó meses enmarcar en palabras coherentes cómo y por qué. Este mirar me permitió hacer conexiones personales y políticas entre historias de violencia. Como señala Arpan Roy: «En árabe, *shähid*, que significa 'testigo', está estrechamente relacionada con *shahid*, que significa 'mártir'». Continúa:

> Si tomamos en serio esta etimología de *shahid*, tal que el testigo y el mártir son dos capas de la misma topografía semántica, entonces también debemos asumir una mayor responsabilidad al ser testigos de la muerte y la destrucción en Gaza. Al ver los videos, el testigo se transforma, rompiendo los límites de lo que en el activismo político de hoy se llama «alianza» —una alianza táctica que asume una separación entre dos sujetos o mundos autoconstituidos—. Pero para el *shahid*, no hay separación como tal. (Roy, 2024)

Roy articula en otros términos la distinción que estoy haciendo aquí entre la mirada blanca y mirar en la oscuridad. Mirar en la oscuridad es presenciar de manera intercorpórea lo que está sucediendo, reuniendo el mundo del que mira con el del mirado. Existen diferencias profundas entre presenciar lo que está sucediendo en Gaza en el terreno o a través de pantallas digitales. No obstante, como yo y tantos otros hemos experimentado, ha habido una transformación sentida y corporal que resulta de la intimidad mediada con tal violencia. La disociación se convierte en asociación. El proyecto visual activista global ahora es convertir esa repulsión en revolución. **post(s)**

Referencias

Abu Toha, Mosab. (2023, diciembre 25). «A Palestinian Poet's Perilous Journey Out of Gaza». *New Yorker*. https://newyorker.com/magazine/2024/01/01/a-palestinian-poets-perilous-journey-out-of-gaza

Abourahme, Nasser. (2024, verano). «In Tune with Their Time», *Radical Philosophy* 21.6: 14.

Abraham, Yuval. (2024, abril 3). «Lavender: The AI Machine Directing Israel's Bombing Spree in Gaza». *+972*. https://972mag.com/lavender-ai-israeli-army-gaza/

Al Jazeera. (2024, agosto 27). «Did Biden's White House pressure Mark Zuckerberg to censor COVID content?». *Al Jazeera*. https://aljazeera.com/news/2024/8/27/did-bidens-white-house-pressure-mark-zuckerberg-to-censor-covid-content

Angel, Arielle. (2023, octubre 12). «We Cannot Cross until We Carry Each Other», *Jewish Currents*. https://jewishcurrents.org/we-cannot-cross-until-we-carry-each-other

Aziza, Sara. (2024, enero 12). «The Work of the Witness». *Jewish Currents*. https://jewishcurrents.org/the-work-of-the-witness

Azoulay, Ariella. (2011). *From Palestine to Israel: A Photographic Record of Destruction and State Formation, 1947–1950*. Pluto.

Benjamin, Walter. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, trad. J. A. Underwood. Penguin.

Berger, John (1984). *and our faces, my heart, brief as photos*. Bloomsbury.

———. (2007). *Hold Everything Dear: Dispatches on Survival and Resistance*. Vintage.

Browne, Simone. (2015). *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*. Duke University Press.

B'Tselem. (2017). «Restrictions on Movement». https://btselem.org/topic/freedom_of_movement

———. (2024). «Establishing a "Security Zone" in Gaza Is a War Crime». https://btselem.org/gaza_strip/20240221_establishing_so_called_security_zone_in_gaza_is_a_war_crime

Burns, Anna. (2018). *Milkman*. Faber & Faber.

Casid, Jill. (2019). «Doing Things with Being Undone». *Journal of Visual Culture* 18, no. 1: 30-52.

———. (2022, primavera). «Melancholy as Medium». Coloquio «Exploring Indisposability: The Entanglements of Crip Art». En Jessica Cooley y Ann Fox (eds.), *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art* 8, no. 1: 1-2.

Crimp, Douglas. (1989). «Mourning and Militancy». *October* 51.

Darwish, Mahmoud. (2024). «Think of Others», trad. Mohammed Shaheen. En *The Gaza Reader Vol. 1. Poetry*. Artists Against Apartheid, Bidoun, WAWOG, la Fundación Kamel Lazaar, y Palfest.

Derrida, Jacques. (1994). *Specters of Marx*. Verso.

Diawara, Manthia. (2009, Agosto). «Conversation with Édouard Glissant Aboard the Queen Mary II». https://www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/csis-2/blackatlantic/research/Diawara_text_defined.pdf

D'Souza, Aruna. (2024) *Imperfect Solidarities*. Floating Opera Press.

Erakat, Noura. (2019). *Justice for Some: Law and the Question of Palestine*. Stanford University Press.

Fanon, Frantz. (2004). *Wretched of the Earth*. Grove Books.

Fassin, Didier. (2024, febrero 5). «The Rhetoric of Denial: Contribution to an Archive of the Debate about Mass Violence in Gaza», *Journal of Genocide Research*: 2.

Filiu, Jean-Pierre. (2014). *Gaza: A History*. Oxford University Press.

Finkelstein, Norman. (2018). *Gaza: An Inquest into Its Martyrdom*. University of California Press.

Fournier, Lauren. (2021). *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. MIT Press.

Frenkel, Sheera. (2024, marzo 3). «Israel Deploys Extensive Facial Recognition Program in Gaza». *New York Times*. https://nytimes.com/2024/03/27/technology/israel-facial-recognition-gaza.html

Galwell, Charles E. (1906). *Small Wars: Their Principles and Practice*. H.M. Stationery Office.

Glissant, Édouard. (1997). *Poetics of Relation*. University of Michigan Press.

Goldberg, Ariel. (2024, abril 26). «If the Whole World Is Still Watching…». *Visual AIDS blog*. https://visualaids.org/journal/if-the-whole-world-is-still-watching

Gopalan, Aparna. (2024, septiembre 26). «After the Encampments», *Jewish Currents*. https://jewishcurrents.org/after-the-encampments-gaza-university-divestment
Hall, Stuart. (2018 [1980]). «Race, Articulation and Societies Structured in Dominance [1980]». En *Essential Essays, Volume 1: Foundations of Cultural Studies*. Duke University Press.
Hammad, Isabella. (2023). «The Revolutionary Power of Palestinian Theater». https://lithub.com/the-revolutionary-power-of-palestinian-theater
———. (2024). *Recognizing the Stranger: On Palestine and Narrative.* Black Cat.
Hawa, Kaleem. (2024, mayo 26). «Zionism is the Catastrophe». *People's Dispatch*. https://peoplesdispatch.org/2024/05/16/zionism-is-the-catastrophe/.
Hersh, Seymour. (2004, abril 30). «Torture at Abu Ghraib». *New Yorker*. https://newyorker.com/magazine/2004/05/10/torture-at-abu-ghraib
Hochberg, Gil. (2015). *Visual Occupations: Violence and Visibility in a Conflict Zone*. Duke University Press.
Human Rights Watch. (2023, diciembre 21). «Meta's Broken Promises: Systematic Censorship of Palestine Content on Instagram and Facebook». https://hrw.org/report/2023/12/21/metas-broken-promises/systemic-censorship-palestine-content-instagram-and
Hunt-Hendrix, Leah, y Taylor, Astra. (2024). *Solidarity: The Past, Present, and Future of a World-Changing Idea*. Knopf Doubleday.
Hussaini, Maha. (2024, abril 17). «War on Gaza: Israel drones lure Palestinians with crying children recordings then shoot them». *Middle East Eye*. https://middleeasteye.net/news/disturbing-recordings-crying-infants-played-israeli-quadcopters-lure-gaza-residents-shooting
Issa, Amal. (2020, junio 29). «Being in the Negative: An Interview with Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme», *Perpetual Postponement*. https://perpetualpostponement.org/being-in-the-negativean-interview-with-basel-abbas-and-ruanne-abou-rahme/
Joudah, Fady. (2024). *[...]*. Milkweed.
Kabel, Ahmed. (2024, mayo 14). «Pedagogy and Epistemics of Witness: Teaching Palestine in a Time of Genocide». *Social Text Online*. https://socialtextjournal.org/periscope_article/pedagogy-and-epistemics-of-witness-teaching-palestine-in-a-time-of-genocide/
Khalidi, Rashid. (2020). *The Hundred Years' War on Palestine*. Macmillan Publishers.
Khatib, Rasha, McKee, Martin, y Yusuf, Salim. (2024, julio). «Counting the Dead in Gaza: Difficult but Essential», *The Lancet* 404, no. 10449, 237-8.
Kingsley, Patrick, y Shbair, Bilal. (2024, junio 6). «Inside the Base Where Israel Has Detained Thousands of Gazans». *The New York Times*. https://nytimes.com/2024/06/06/world/middleeast/israel-gaza-detention-base.html
Kuo, Rachel, y Jackson, Sarah J. (2024). «The Political Uses of Memory: Instagram and Black-Asian Solidarities». *Media, Culture & Society* 46, no. 1: 165.
Lentin, Alana. (2020). «Good Jew, Bad Jew». En *Why Race Still Matters.* Polity Press.
Marcus, David. (2024). «Persecution Terminable and Interminable». *Parapraxis*. https://parapraxismagazine.com/articles/persecution-terminable
Meyer, Christian *et al.* (2017). *Intercorporeality: Emerging Socialities in Interaction*. Oxford University Press.
Michaels, Anne. (1996). *Fugitive Pieces*. Farrar, Strauss and Giroux.
Mirzoeff, Nicholas. (2015). *How to See the World*. Pelican.
———. (2023a). *An Introduction to Visual Culture*. Tercera edición. Routledge.
———. (2023b). *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness*. MIT Press.
Moten, Fred. (2003, primavera). «Not in Between: Lyric Painting, Visual History, and the Postcolonial Future», *The Drama Review* 47, no. 1 (T177).
———. (2017). *Black and Blur: Consent Not to Be a Single Being*. Duke University Press.
n+1. (2024, primavera). «Who Sees Gaza?». *n+1* 47.
Nassar, Issam, Sheehi, Stephen, y Tamari, Salim. (2022). «Ways of Seeing the Palestinian Visual Archive». En *Camera Palaestina: Photography and Displaced Histories of Palestine*. University of California Press.

Nassar, Maha. (2023, diciembre). «From the River to the Sea Doesn't Mean What You Think It Means». *The Forward*. https://forward.com/opinion/415250/from-the-river-to-the-sea-doesnt-mean-what-you-think-it-means/

Oxfam International. (2024, enero 11). «Daily death rate in Gaza higher than any other major 21st Century conflict». *Oxfam International*. https://oxfam.org/en/press-releases/daily-death-rate-gaza-higher-any-other-major-21st-century-conflict-oxfam

Paul, Kari. (2023, octubre 18). «Instagram Users Accuse Platform of Censoring Posts Supporting Palestine». *Guardian*. https://theguardian.com/technology/2023/oct/18/instagram-palestine-posts-censorship-accusations

Puar, Jasbir. (2017). *The Right to Maim: Debility, Capacity, Disability*. Duke University Press.

Rancière, Jacques. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Continuum.

Robinson, Clarence A. (1982, julio 5). «Surveillance Integration Pivotal in Israeli Successes». *Aviation Week*. https://archive.aviationweek.com/issue/19820705

Roy, Arpan. (2024, abril 15). «The Burden of Witnessing». *Social Text Online*. https://socialtextjournal.org/periscope_article/the-burden-of-witnessing/

Samudzi, Zoé. (2024, enero 18). «"We Are Fighting Nazis": Genocidal Fashionings of Gaza(ns) after 7 October», *Journal of Genocide Research*: 6-7.

Segal, Raz. (2023, octubre 31). «A Textbook Case of Genocide», *Jewish Currents*. https://jewishcurrents.org/a-textbook-case-of-genocide

Shah, Haleema (2024, abril 17). «Is Israel a "Settler-Colonial" State? The Debate, Explained». *Vox*. https://vox.com/world-politics/24128715/israel-palestine-conflict-settler-colonialism-zionism-history-debate

Shalhoub-Kevorkian, Nadera. (2017). «The Occupation of the Senses: The Prosthetic and Aesthetic of State Terror», *BRIT. J. CRIMINOL.* 57.

Sharansky, Natan, y Troy, Gil. (2021, junio 16). «The Un-Jews», *The Tablet*. https://tabletmag.com/sections/news/articles/the-un-jews-natan-sharansky.

Spector, R. H. (1990). «Visual Fields». En H. K. Walker, W. D. Hall y J. W. Hurst (eds.), *Clinical Methods: The History, Physical, and Laboratory Examinations*, tercera edición. Butterworths. https://ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK220/

Stack, Megan. (2024, mayo 16). «The View within Israel Turns Bleak». *New York Times*. https://nytimes.com/2024/05/16/opinion/israeli-palestine-psyche.html

Steyerl, Hito. (2017). *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. Verso.

Tawil-Souri, Helga, y Matar, Dina (eds.). (2016). *Gaza as Metaphor.* Hurst.

Tawil-Souri, Helga. (2011). «Qalandia Checkpoint as Space and Nonplace». *Space and Culture* 14, no. 1.

———. (2012, invierno). «Digital Occupation: Gaza's High-Tech Enclosure». *Journal of Palestine Studies* XLI, no. 2: 27-43.

Wolfe, Patrick. (2006). «Settler Colonialism and the Elimination of the Native», *Journal of Genocide Research* 8, no. 4: 387-398.

INFANCIAS RESILIENTES EN EL DESASTRE: VIDEO PARTICIPATIVO EN ALBERGUES COMUNITARIOS

Nicolás Schvarzberg

Todas las imágenes incluidas en este ensayo son fotografías digitales de Nicolás Schvarzberg.

Nicolás Schvarzberg, cineasta y antropólogo visual con más de 15 años de experiencia en pedagogía artística.
Correo electrónico: nico@miapellidoesmuydificil.com
• Maestría en Antropología Visual por FLACSO, Ecuador.

Resumen

Los albergues comunitarios se consolidan como espacios clave de cuidado y resiliencia infantil tras desastres naturales, como lo demuestra el caso del terremoto de 2016 en Bahía de Caráquez, Ecuador. En estos entornos, niñas y niños desarrollaron resiliencia y agencia mediante el cuidado mutuo, el juego y la participación comunitaria, acciones que resignificaron el espacio público frente a la ausencia estatal. A través del video participativo, se registraron sus perspectivas y experiencias, destacando su rol activo en la construcción de nuevas dinámicas sociales. Este análisis subraya la importancia de reconocer la acción comunitaria y de fortalecer políticas públicas participativas que promuevan la resiliencia colectiva, respondiendo ante las necesidades de las infancias en contextos de crisis.

Palabras clave

infancias, desastres, resiliencia, vulnerabilidad, albergues comunitarios, video participativo

Resilient Childhoods in Disaster: Participatory Video in Community Shelters

Abstract

Community shelters have emerged as key spaces for care and resilience for children after natural disasters, as evidenced by the 2016 earthquake in Bahía de Caráquez, Ecuador. In these environments, children developed resilience and agency through mutual care, play, and community participation—actions that redefined public spaces in the absence of state support. Through participatory video, their perspectives and experiences were recorded, highlighting their active role in shaping new social dynamics. This analysis underscores the importance of recognizing community action and strengthening participatory public policies that foster collective resilience and address the needs of children in crisis contexts.

Keywords

children, disasters, resilience, vulnerability, community shelters, participatory video

Fecha de envío: 05/08/2024
Fecha de aceptación: 08/10/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v11i1.3413
Cómo citar: Schvarzberg, N. (2025). Infancias resilientes en el desastre: Video participativo en albergues comunitarios. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 58-81). USFQ PRESS.



Introducción

Cuando en abril de 2016 un terremoto sacudió las costas de Ecuador, no solo dejó casas, edificios y construcciones destruidas, sino que también puso a prueba la capacidad de protección y cuidado con que contaban las infancias. Con esto en mente, comencé a registrar un documental participativo en Bahía de Caráquez, ciudad costera en la que desarrollaba talleres de cine desde hacía algunos años. Llevaba un año grabando el desastre cuando le propuse a un grupo de niños y niñas visitar el terreno baldío donde solía estar su escuela, destruida durante el temblor. Aunque vivían a una cuadra en un albergue improvisado, tenían prohibido ir por su cuenta debido a que el lugar era considerado peligroso. El sitio contaba con dos niveles de altura y carecía de muros perimetrales, por lo que accedimos a la parte superior fácilmente. Al llegar, el terreno vacío se transformó en un espacio de juego. Algunos niños y niñas arrancaron a correr entre los escombros, mientras varios varones comenzaron a lanzar piedras hacia un gran charco en el nivel inferior. Muy pronto se les unieron las niñas y el resto de los niños. Reían y gritaban mientras exploraban su entorno desde una perspectiva renovada: realmente lo estaban gozando.

La actitud efervescente de estas infancias puede ser entendida como un acto simbólico de dominación del riesgo: arrojar objetos «peligrosos» al vacío expresa un mensaje de resiliencia. Es una forma de decir: «Sobreviví a un terremoto, perdí mi casa y llevo un año viviendo en la calle. ¿Qué peligro puede haber aquí?». Este momento capturó no solo su sentido de control, sino también la capacidad de agencia y resiliencia que había desarrollado este grupo de niños y niñas albergadas, reconfigurando su relación con el entorno devastado. A su vez, evidencia cómo la cámara, más allá de ser un instrumento de documentación, puede incitar situaciones extraordinarias que revelan la fortaleza emocional y social de quienes viven en contextos catastróficos.

Este artículo explora cómo las comunidades en contextos de desastre desarrollan sistemas de cuidado que no solo protegen, sino también fortalecen la resiliencia de las infancias, tomando como caso de estudio el albergue comunitario San Roque en Bahía de Caráquez, Ecuador, tras el terremoto de abril de 2016. Partiendo por comprender los desastres como fenómenos sociales resultado de vulnerabilidades históricas y estructurales (Lavell, 1996; Wilches-Chaux, 1993), el estudio analiza cómo la vulnerabilidad de las personas afectadas por el desastre sirvió como un catalizador de la organización y agencia colectiva (Butler, 2017), desatando dinámicas de solidaridad y cooperación que permitieron resignificar el espacio público y responder a la ausencia estatal (Solnit, 2020; Berroeta *et al.*, 2016). Estos albergues, que surgen improvisadamente y evolucionan en complejos campamentos autogestionados, pueden llegar a constituirse en los primeros espacios de cuidado efectivo de las infancias.

A través de una metodología que incluye video participativo y talleres con niñas, niños y jóvenes, se evidencia cómo las infancias, lejos de ser pasivas, actúan como agentes activos en la reconstrucción social, desafiando las narrativas dominantes de vulnerabilidad infantil (Spencer y Thompson, 2024; Cadamuro *et al.*, 2021). Este enfoque interdisciplinario destaca el papel del cuidado comunitario como un proceso ético y político (Torres, 2002) que impulsa la agencia y la resiliencia en condiciones adversas (Masten, 2020).

1. Organización comunitaria para el cuidado de las infancias

Los desastres no son naturales

Los terremotos, aunque inevitables y sorpresivos, no garantizan por sí mismos la existencia de un desastre. La extendida perspectiva «fisicalista» (Hewitt, 1983), predominante en las ciencias naturales y las ingenierías, asocia los desastres a fenómenos naturales, cuantificando sus consecuencias en pérdidas materiales y humanas. Estos factores han generado que se los perciba comúnmente como *desastres naturales*, implicando una clara tendencia a equiparar, «implícita o explícitamente, los desastres a los eventos físicos "naturales"» (Lavell, 1996, p. 8). Sin embargo, la catástrofe surge cuando una población es altamente vulnerable ante fenómenos geofísicos, resultando incapaz de asimilar y superar su impacto (Lavell, 1993). Esta vulnerabilidad, materializada en construcciones débiles, carencias organizativas y acceso limitado a recursos, convierte un fenómeno natural en una catástrofe. Posee orígenes en procesos históricos, políticos y sociales que han derivado en un estado de fragilidad, incapaz de soportar un terremoto. Esto significa que las personas viven y transcurren su día a día expuestas al peligro, en condiciones de inseguridad permanente. En lugares como Bahía de Caráquez, donde hubo cuatro poderosos terremotos en 74 años (1942, 1964, 1998 y 2016), las condiciones históricas y sociales perpetúan la exposición al riesgo, evidenciando así que los desastres surgen de la poca armonía que las poblaciones mantienen con sus hábitats naturales.

Con el propósito de comprender cómo se relacionan el factor social y el factor natural en la construcción de un desastre, el investigador colombiano Wilches-Chaux (1993) propuso la fórmula: *Riesgo x Vulnerabilidad = Desastre*. Por una parte, el riesgo, entendido como la posibilidad de que ocurra determinado evento geofísico en un lugar específico, es un factor biofísico ante el que se puede hacer muy poco para desescalar su intensidad (Cardona, 1993; Macías, 1992). Por otro lado, la vulnerabilidad, factor netamente social, incide en la forma en que una población es capaz de desarrollar redes de contención, apoyo y solidaridad. Tras el impacto de un terremoto, la crisis que se desata «es la actualización del grado de riesgo existente en la sociedad, producido por una inadecuada relación entre el ser humano y el medio físico natural y construido que lo rodea» (Lavell, 1996, p. 14). La vulnerabilidad no solo define la capacidad de respuesta ante un desastre, sino que también refleja las fallas profundas en la relación entre las personas y sus entornos. Lo que la perspectiva «fisicalista» no ayuda a dimensionar es que las víctimas



Figura 1. Restos de edificio, 2016.



Figura 2. Casa destruida en San Roquel, 2016.

no son consecuencia del desastre, sino que son el desastre en sí mismo: son el resultado de las desigualdades históricas que se convierten en condiciones estructurales de riesgo.

Infancias en los desastres

Al alterar profundamente las rutinas y los espacios, los terremotos fuerzan a niños y niñas a enfrentar cambios emocionales abruptos y sobrellevar la escasez de recursos, desarrollando una gran dependencia de sus familias y personas cercanas (Cadamuro *et al*., 2021). Los estudios sobre los impactos de los desastres en las infancias destacan una predominancia de trastornos como el estrés postraumático (TEPT) y la depresión, así como problemas relacionados con la ansiedad, alteraciones del sueño, dificultades cognitivas y percepción distorsionada del tiempo (Jumilia y Kanathasan, 2024; Lai *et al*., 2018; Kar, 2009; Special Education Service, 1995). Una mayor intensidad y/o duración de la exposición al desastre influyen directamente en la probabilidad de desarrollar TEPT o depresión (Schwind *et al*., 2018). Entre más se altera la rutina, mayor será el trauma. Por ejemplo, un estudio sobre un terremoto en Turquía evidenció que la incidencia de síntomas en infancias que vivieron el terremoto de cerca fue seis veces mayor en comparación con aquellas que lo experimentaron de forma indirecta (Bulut, 2006). En otro análisis, basado en el terremoto de Wenchuan, China, se observó que las manifestaciones psicológicas en las infancias evolucionan a lo largo del tiempo (Cheng *et al*., 2018), encontrando que los síntomas de TEPT surgen rápidamente tras el evento y disminuyen con el tiempo, mientras que los síntomas depresivos adquieren mayor relevancia a medida que pasa el tiempo.

Esto sugiere que una exposición prolongada a la catástrofe está asociada al incremento y la persistencia de los efectos negativos en la salud mental infantil. Las catástrofes son tan impactantes que incluso la exposición a imágenes televisivas de víctimas puede tener efectos prolongados en la salud mental infantil (Asami Ohnuma *et al*., 2023).

Reforzando la interpretación de los desastres como fenómenos sociales, se ha demostrado que afectan especialmente a las infancias pertenecientes a grupos con vulnerabilidades estructurales, como las minorías étnicas, de clase social, de género y con discapacidades (Cadamuro *et* al., 2021). Algunos estudios han encontrado diferencias en la respuesta de niños y niñas (Special Education Service, 1995), reportando tendencia en los varones a externalizar su comportamiento mientras que las mujeres suelen tener conductas más interiorizadas (Raccanello *et al*., 2017). Estas reacciones, que estarían asociadas a los roles sociales construidos para estos géneros (Masten, 2020), indican que las catástrofes pueden afectar de forma particular a cada persona. Como muestra, una de las investigaciones concluyó que ser niña, carecer de buenos cuidados parentales y tener una amplia exposición al trauma son factores que aumentan considerablemente el riesgo de padecer TEPT o depresión (Cheng , 2018).

Aunque existe una extensa documentación sobre las afectaciones a la salud mental infantil, las formas en que las infancias resisten y desarrollan resiliencia han sido poco exploradas (Spencer y Thompson, 2024). La mayoría de los estudios se enfocan en los efectos negativos e individuales, retratando a niños y niñas como sujetos vulnerables, sin considerar sus capacidades de agenciamiento ni sus estrategias de acción. En contextos catastróficos, cuando un niño o niña pierde su hogar y debe vivir en condiciones precarias junto a su familia, la resiliencia emerge como un concepto clave para comprender cómo las infancias pueden adaptarse

y recuperarse frente a la adversidad.[1] Esta capacidad, entendida como la habilidad de superar situaciones difíciles y reconstruir el bienestar, no es innata ni automática, sino que depende de la capacidad de respuesta de sus entornos de promover seguridad, apoyo emocional y acceso a recursos esenciales (Cadamuro *et al.*, 2021). En tal proceso, los niños y las niñas no solo reciben cuidado, sino que también aportan a la resiliencia colectiva a través de sus acciones, como colaborar en la organización del espacio, proponer soluciones creativas y fortalecer los vínculos sociales en el albergue.

Para el desarrollo de resiliencia en niños y niñas resulta esencial el papel que ocupan diferentes niveles de estructuras sociales involucradas en su bienestar. En esta línea, Ann Masten (2020) destaca cuatro sistemas en particular que, idealmente, deben coaccionar y complementarse para brindar atención integral. En primer lugar, la familia es el núcleo principal de apoyo al ser el sistema más cercano e íntimo, desempeñando un rol crítico al proporcionar estabilidad y cuidado (Félix *et al.*, 2012). Por otro lado, las escuelas pueden ofrecer un entorno seguro, así como rutinas y continuidad en la educación. El tercer nivel corresponde a la comunidad, que fomenta redes de solidaridad y recursos compartidos, y el cuarto es la sociedad en general, cuya capacidad para implementar políticas efectivas y brindar apoyo estructural es crucial. Fortalecer estos cuatro niveles de cuidado resulta esencial para que niños y niñas puedan enfrentar sus propios procesos de recuperación. En consecuencia, esta investigación presta especial atención a dichos ámbitos de cuidado, tratando de comprender cómo cada uno de ellos pudo impactar en las infancias del albergue San Roque en Bahía de Caráquez.

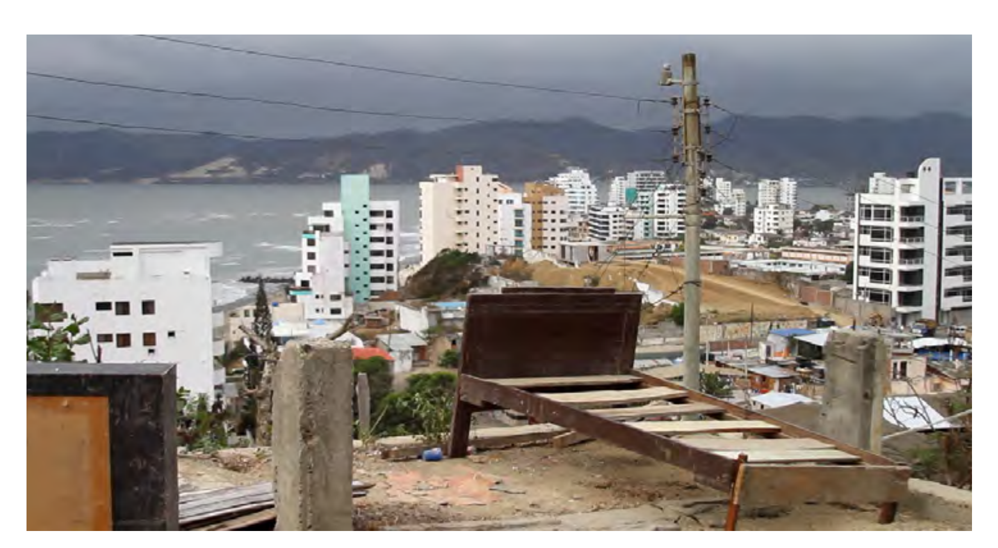


Figura 3. Restos de una casa en una loma de San Roque, 2016.

1 El concepto de resiliencia, especialmente en contextos de desastres, ha sido criticado por su potencial despolitización, al enfocarse en la adaptación individual sin cuestionar las condiciones estructurales que generan vulnerabilidad. Este análisis toma distancia de tales interpretaciones, al definir la resiliencia infantil como una capacidad que no surge de manera innata, sino que se construye a través de la interacción con sistemas de apoyo y en función de las condiciones sociales y políticas que permiten o limitan su desarrollo. Situar la resiliencia de esta manera permite un análisis más profundo y contextualizado, reconociendo las intersecciones entre agencia individual, acción colectiva y las desigualdades que condicionan su emergencia.

Protección de las infancias en albergues comunitarios

Para poder identificar cuáles son los espacios de cuidado efectivo de las infancias que surgen en el desastre, es crucial analizar la capacidad de respuesta de estos cuatro niveles de protección y la forma en que pueden interactuar entre sí. Si bien los sistemas familiares, comunitarios y escolares son vitales en los desastres, la protección integral y estructural de las infancias debería garantizarse por medio del desarrollo de políticas públicas y de mecanismos diseñados para salvaguardar sus derechos y salud. En tal sentido, en las últimas décadas en Latinoamérica se han creado diversas instituciones responsables de la gestión de riesgos, que han establecido planes de respuesta ante emergencias definiendo criterios para la instalación de albergues temporales que brinden condiciones adecuadas en términos de capacidad, seguridad, higiene y alimentación (Secretaría Nacional de Gestión de Riesgos-Ecuador, 2011; SINAE-Uruguay, 2009; Dirección de Gestión del Riesgo-Colombia, 2011; Protección Civil-El Salvador, s.f.). Estas estrategias regulan aspectos como horarios, seguridad, protocolos, responsabilidades y criterios de admisión. Incluso, algunas contienen medidas especiales para niños y niñas, como mantener a las familias unidas y designar espacios de juego y de estudio. De cumplirse las condiciones establecidas, estos albergues temporales podrían convertirse en el principal espacio de cuidado y resguardo de las infancias en los desastres, especialmente de aquellas que han perdido sus hogares.

Sin embargo, en la práctica, el panorama es desalentador. Un estudio que analizó 25 años de gestión de riesgos en el país, realizado poco antes del sismo, concluyó que Ecuador carecía de un plan nacional de gestión de riesgos que estableciera directrices claras, prioridades políticas concretas y enfoques metodológicos específicos (Rebotier, 2016); lo que indica que no estaban dadas las condiciones necesarias para garantizar la protección integral de las infancias. A esto se suma que las acciones de los albergues temporales tienen un alcance bastante limitado, cuya duración recomendada no excede los 90 días y cuya ocupación no debiera superar las 300 personas. Aunque los albergues temporales tienen el potencial de ser espacios clave de cuidado infantil en desastres, su alcance limitado y la falta de políticas públicas efectivas dificultan su funcionamiento en la práctica. Frente a estas carencias, ¿qué sucede con las infancias que han perdido sus hogares y carecen de un lugar donde habitar? En situaciones similares de desamparo han emergido otras alternativas de resguardo y habitabilidad, nombradas como «autoalbergues» o albergues «autogestionados» en algunos documentos oficiales (SINAE-Uruguay, 2009; SOSEP, s.f.). Estas iniciativas se traducen en espacios donde las personas afectadas desarrollan estrategias propias para afrontar la crisis, organizándose y apoyándose mutuamente. Sin embargo, estas denominaciones no alcanzan a contener todas las dinámicas sociales, emocionales y materiales que emergen en dichos contextos.

Propongo el concepto de *albergues comunitarios* para describir las redes solidarias que emergen en situaciones extremas y se materializan en espacios de protección y cuidado, donde las personas afectadas, a diferencia de los campamentos oficiales, colaboran activamente para satisfacer sus propias necesidades inmediatas, fortaleciendo vínculos sociales y promoviendo el bienestar colectivo, especialmente el de niñas y niños. Este concepto amplía las definiciones tradicionales de los refugios, al enfatizar su carácter activo y transformador, impulsado por la diversidad de personas que los integran y que participan en su creación. Estos albergues se gestan desde los niveles de cuidado familiar y comunitario, implicando dos de los cuatro niveles mencionados por Masten (2020). Ambos emergen y se despliegan como interdependientes: el albergue depende de la participación activa de los grupos familiares, mientras que esta estrategia colectiva crea las condiciones necesarias para que las familias puedan sostenerse mutuamente. Estas redes de solidaridad y acción colectiva

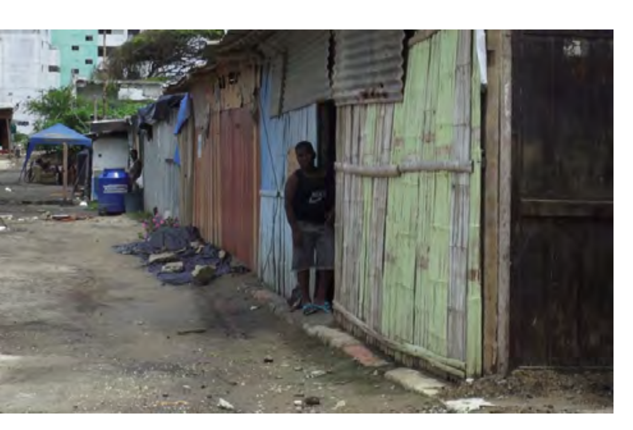


Figura 4. Albergue comunitario San Roque, 2016.



Figura 5. Interior de carpa en San Roque, 2016.



Figura 6. Albergue comunitario Montúfar, 2016.



Figura 7. Albergue comunitario P. F. Cevallos, 2016.

involucran a todas las personas, desde abuela y abuelo hasta niños y niñas, quienes también asumen roles activos. Las infancias contribuyen organizando actividades recreativas, ofreciendo apoyo emocional a sus pares y participando en tareas comunitarias que refuerzan el sentido de colaboración y pertenencia. Estas dinámicas promueven una fuerte interdependencia entre los integrantes, e impulsan la resistencia colectiva frente a la adversidad.

El término se fundamenta en la idea de que estas redes solidarias actúan bajo lógicas de comunidad, tal como lo describe Alfonso Torres (2002), quien destaca que las redes comunitarias movilizan un repertorio de acciones para enfrentar la adversidad, basándose en la subjetividad, los vínculos emocionales y un profundo sentido de pertenencia. En tal contexto, los albergues comunitarios no son simples refugios temporales, sino espacios organizados y gestionados por las propias personas afectadas, quienes los adaptan según sus posibilidades y necesidades específicas. Estas iniciativas priorizan el bienestar colectivo sobre el individual, fomentando un compromiso ético entre sus integrantes y apoyando especialmente a las personas más dependientes. Su funcionamiento puede incluir estructuras organizativas informales, como juntas vecinales o la elección de representantes, para coordinar recursos y responsabilidades. Además, suelen vincularse a territorios específicos, transformando el espacio público en entornos habitables y

significativos para la comunidad. Por ejemplo, en el caso estudiado, tras el terremoto de 2016 múltiples familias del barrio San Roque de Bahía de Caráquez ocuparon una plaza pública durante dos años, adaptándola para satisfacer sus necesidades de seguridad y convivencia. Este caso ilustra cómo el tiempo y la persistencia pueden reforzar el carácter comunitario de estos espacios, consolidándolos como lugares de resistencia y reconstrucción social.

Esta capacidad de las comunidades para generar espacios de cuidado colectivo no surge de manera aislada, sino que responde a contextos catastróficos marcados por la destrucción del orden cotidiano y, frecuentemente, agravados por la ausencia del Estado. En escenarios así, pueden emerger redes de apoyo mutuo que buscan satisfacer no solo necesidades inmediatas sino también un profundo anhelo de conexión y sentido compartido. Así lo ha documentado Rebecca Solnit (2020) en diversos desastres, demostrando cómo situaciones extremas despiertan deseos de solidaridad y participación comunitaria, pudiendo generar incluso una sensación de gozo colectivo al experimentar una sociedad más cohesionada y empática. Aunque caóticos, los desastres también pueden evidenciar la capacidad de las personas para transformar la adversidad en un motor de organización colectiva, al adaptarse creativamente a condiciones adversas. Los niños y niñas que pierden sus hogares y deben compartir espacios con otras personas pueden encontrarse con pares que atraviesan las mismas condiciones, alcanzando una oportunidad para generar cercanía y acompañarse mutuamente. En este proceso, se construyen redes de apoyo que no solo son prácticas, sino también profundamente reconfortantes en lo emocional y social. De estas formas podría comenzar a gestarse un albergue agenciado por las propias personas afectadas, quienes aprovechan al máximo los recursos disponibles para mejorar las condiciones de dignidad y habitabilidad.

Para comprender el carácter político de la acción colectiva en los albergues comunitarios, resulta relevante la propuesta de Judith Butler (2017). La autora sostiene que la vulnerabilidad, lejos de ser solo una manifestación de la precariedad, puede convertirse en un catalizador de relaciones sociales solidarias. Cuando las personas que enfrentan injusticias se reúnen en espacios públicos, ya sea de forma voluntaria, como en una protesta, o forzadas por circunstancias como un terremoto, se reconocen mutuamente en su situación, y generan sensaciones de unidad e identidad colectiva. Desde esta perspectiva, los albergues comunitarios trascienden su función de ofrecer protección física y se convierten en sitios donde la vulnerabilidad impulsa la agencia colectiva, promoviendo nuevas formas de sociabilidad, solidaridad, acción política y resiliencia. Contraria a la idea de autosuficiencia individual, la vulnerabilidad es intrínseca a la sociabilidad, pues fomenta redes de colaboración, ayuda mutua y tejido social que actúan como mecanismos esenciales para enfrentar la precariedad.

En el contexto de los albergues comunitarios, el planteamiento de Butler cobra especial relevancia al destacar cómo la vulnerabilidad se centra en la corporalidad. Los cuerpos humanos se convierten en el espacio biológico y material donde la precariedad se evidencia, adquiriendo una dimensión tangible y profundamente significativa. Factores como la falta de acceso a salud, vivienda, educación o trabajo repercuten directamente en el debilitamiento físico de poblaciones enteras. Las personas no son vulnerables *per se*, sino que la vulnerabilidad se expresa en cómo logran, o no, cubrir sus necesidades básicas. Son condicionamientos externos al cuerpo, pero que lo atraviesan permanentemente. En tal sentido, los colectivos que protestan ocupando plazas y calles de forma prolongada no solo demandan respuestas de manera inmediata y directa, sino que también manifiestan la negación histórica de acceso a derechos básicos y fundamentales. Por medio de la presencia en espacios públicos, sus cuerpos

actúan como catalizadores de denuncia y esperanza: interpelan tanto a las autoridades como a la sociedad acerca de la urgente necesidad de justicia social, a la vez que se organizan para resistir colectivamente con dignidad. Son una clara manifestación de que «las reivindicaciones relativas al cuerpo (su protección, alojamiento, alimentación, movilidad, expresión) a veces tienen que plantearse *con* el cuerpo y sus dimensiones técnicas e infraestructurales, y *a través* de él» (Butler, 2017, pp. 130-131).

En los albergues comunitarios, la permanencia de los cuerpos en el espacio público revela, por un lado, cómo las condiciones de desigualdad y exclusión histórica han limitado el acceso a viviendas dignas capaces de resistir desastres. Por otro lado, esta presencia se convierte en una forma de resistencia activa que demanda soluciones reales y adaptadas a los territorios afectados. Antes de entender la resistencia en términos políticos, es necesario abordarla de manera amplia, ya que en contextos de catástrofe las personas deben organizarse para enfrentar el clima, los robos, la falta de intimidad, las réplicas y, sobre todo, para satisfacer sus necesidades básicas. En el caso de las infancias, resulta crucial atender requerimientos específicos como la protección, el juego y la educación. Estas acciones buscan asegurar la subsistencia y preservar un cuerpo que, además de vulnerable, se convierte en un agente de lucha y transformación.

Las comunidades de cuidado no solo deben ser capaces de organizarse, sino que también requieren de espacios que puedan ocupar y transformar. En tal sentido, los albergues comunitarios suponen una modificación del espacio público según sus necesidades. Como se ha evidenciado en otros casos (Berroeta *et al.*, 2016), los desastres se presentan como oportunidades donde lo público entra en disputa y pueden generarse resignificaciones según las necesidades locales específicas. Cuando las calles y plazas son ocupadas por quienes históricamente han vivido en zonas de no-aparición, tanto los espacios como las personas se ven transformados por medio de la acción colectiva (Butler, 2017). La conversión del espacio público en un lugar de habitabilidad y resistencia comunitaria no solo redefine su uso, sino que también resignifica las relaciones sociales que allí se construyen. Estos sitios dejan de ser lugares de paso para convertirse en espacios de convivencia permanente. A medida que la comunidad se apropia de su entorno, el espacio se reconfigura y la comunidad evoluciona. Un ejemplo de esta dinámica se observó en el caso estudiado del albergue comunitario San Roque, donde las familias cerraron una calle para transformarla en una cancha, mientras que a pocos metros el tobogán de una plaza era resignificado como el pilar central de una gran carpa familiar. De esta forma, las personas lograron reconfigurar el espacio público, convirtiéndolo en un entorno más digno y organizado para sustentar la vida.

2. Situación de riesgo

Antes del terremoto de 2016, la situación de las infancias en Ecuador ya era preocupante. Ese año, el 42% de niños, niñas y adolescentes del país vivían en situación de pobreza multidimensional, y al menos 1 de cada 3 habitaban en viviendas con déficit cualitativo (Observatorio Social del Ecuador, 2019). Además, el 23% de los y las menores de 5 años sufría desnutrición crónica, y aunque la mitad jugaba con su madre, solo el 6,5% lo hacía con su padre (Instituto Nacional de Estadística y Censos, 2018). Estas condiciones señalan la fragilidad y el nivel de vulnerabilidad de las infancias ecuatorianas, conformando un escenario de alto riesgo ante el impacto de un fenómeno natural.

En Bahía de Caráquez, puerto estratégico fundado en 1628, las desigualdades históricas se manifestaban con fuerza en barrios como San Roque, donde históricamente las familias migrantes del campo se asentaron en terrenos precarios ubicados en lomas, sin acceso a servicios básicos. A pesar de los intentos de recuperación de la ciudad tras desastres previos, como los terremotos de 1896, 1942 y 1998, y el fenómeno de El Niño en 1997-98, la marginación de San Roque persistió, con viviendas precarias y altos niveles de pobreza. Cuando el terremoto del 16 de abril de 2016, conocido como *16A*, golpeó la ciudad, esta vulnerabilidad se exacerbó, y muchas familias, incluidas las infancias, se vieron obligadas a vivir en condiciones extremas, como en una plaza pública, durante un largo periodo.



Figura 8. Vista panorámica del barrio San Roque con casas derrumbadas y albergue al fondo, 2016.

Albergue comunitario San Roque

Tras el terremoto, las familias ubicadas en las lomas del barrio San Roque descendieron rápidamente hacia la plaza central, buscando un lugar seguro y público donde protegerse. La mayoría de las viviendas, cabañas de madera y zinc, colapsaron o quedaron gravemente dañadas, generando gran susto y angustia. Las primeras horas estuvieron marcadas por la oscuridad, las réplicas, los saqueos y el miedo. Se encendieron fogatas en la plaza que dieron paso al encuentro y los primeros intentos de organización. Entre las estrategias colectivas iniciales, se comenzó a intentar recuperar pertenencias de las casas, llevándolas a la plaza donde podían protegerlas en conjunto. Durante la primera noche, las familias intentaron permanecer juntas, buscando apoyo emocional en un contexto de incertidumbre compartida, ejemplificando lo que Butler (2017) describe al analizar cómo la vulnerabilidad activa redes de interdependencia.

Con el amanecer, surgieron los primeros signos de organización comunitaria. Algunas vecinas tomaron una cocina que encontraron, consiguieron un tanque de gas y comenzaron a cocinar colectivamente para alimentar a quienes estaban en la plaza, sirviendo en los platos y vasos que podían rescatarse. Las adolescentes ayudaban a sus madres a preparar y repartir los platos. Los niños y niñas se mantenían cerca, jugando, descansando o acompañando. Los hombres y jóvenes

varones salían a recuperar lo que pudiesen de sus casas, buscaban ayuda y comenzaban a levantar techos en la plaza para resguardarse del calor. Estas acciones, como argumenta Solnit (2020), reafirman las prácticas de cuidado colectivo como forma de resistencia en contextos de precariedad, construyendo lazos sociales y solucionando necesidades esenciales para sobrellevar el desastre.

Durante las primeras semanas se determinó una afectación del 95% de la ciudad, declarándosela peligrosa y prohibiéndose el ingreso oficial de entes ministeriales para salvaguardar la integridad de los y las funcionarias, y los militares fueron la única institución pública presente. Esto provocó que la asistencia oficial fuese prácticamente nula dentro de Bahía de Caráquez, confirmando los pronósticos de la falta de lineamentos en el país para la gestión efectiva de casos de crisis (Rebotier, 2016). Por el contrario, mucha de la ayuda que se brindó durante los primeros tres meses provino de múltiples organizaciones y personas particulares que se acercaron de manera espontánea y solidaria a entregar donaciones. Si bien estos aportes eran necesarios, se brindaban de forma descoordinada, llegándose a repetir excesivamente algunos insumos como el atún en lata, el arroz y la ropa usada; mientras que escaseaban los pañales, las toallas higiénicas y el agua, entre otras necesidades.

En San Roque, más de 500 vecinos y vecinas permanecían en la plaza. Comenzaron a construir carpas más amplias y resistentes, organizaron mejor el espacio según sus requerimientos. Poco a poco fueron apareciendo cuerdas y cables que cruzaban por el aire, sosteniendo y afirmando estructuras de palos, bolsas y zinc. Se tomaron decisiones urgentes sobre dónde lavar y tender la ropa, preparar alimentos, almacenar pertenencias o cómo asegurar el agua potable, entre otras necesidades básicas. En la plaza contaban con dos baños públicos, uno asignado a las mujeres y otro a los hombres. Al poco tiempo se comenzaron a realizar mingas para limpiar los espacios comunes y a organizar eventos que permitiesen levantar el ánimo colectivo, incluyendo presentaciones artísticas y venta de comida. Estas actividades comunitarias permitían la colaboración de todas las personas albergadas, destacándose la persistente participación de las infancias. Estas iniciativas son ejemplos concretos de cómo el cuidado comunitario, basado en la solidaridad y la cooperación, puede generar sentido de pertenencia, a la vez que se experimenta como gozo colectivo (Solnit, 2020).

En San Roque, los cuerpos vulnerables de las familias desplazadas no solo ocuparon la plaza como un refugio improvisado, sino que convirtieron este acto en una manifestación visible de sus necesidades y derechos no atendidos. Por ejemplo, al transformar un espacio público en un albergue comunitario, denunciaron la precariedad histórica que los afectaba y exigieron acceso a servicios básicos. Esta ocupación colectiva no solo satisfizo necesidades inmediatas, sino que construyó un tejido social solidario que encarnaba la resistencia política planteada por Butler (2017).



Figura 9. Yessenia frente al albergue comunitario San Roque, una de las lomas del barrio, 2017.

3. Ante el caos, metodología audiovisual participativa

El proyecto se desarrolló en un contexto marcado por la devastación causada por un desastre natural. Por ello, fue fundamental generar un repertorio amplio y exhaustivo de datos que recogiera múltiples perspectivas y la cronología de los eventos, tanto desde el punto de vista emocional como del estructural. Ante esta necesidad, se optó por una metodología cualitativa que, a través de enfoques participativos, utilizó el audiovisual como herramienta principal para registrar, analizar y reflexionar sobre las vivencias de niños, niñas y jóvenes en los albergues populares, especialmente en el caso del albergue de San Roque. La metodología adoptada no solo buscaba generar productos audiovisuales, sino también promover procesos de reflexión en los y las participantes, permitiéndoles reconfigurar sus propias narrativas a través de la creación colectiva y visibilizar su situación.

Con el objetivo de recabar diferentes perspectivas y dimensiones sobre el desastre y sus consecuencias, el trabajo se dividió en dos procesos paralelos de creación documental. Por un lado, para profundizar la comprensión de las infancias afectadas, se desarrolló un taller de video documental utilizando celulares como herramientas de producción. Por otro lado, para involucrar a jóvenes y fomentar la reflexión colectiva a largo plazo, se llevó a cabo un proyecto documental que se extendió por 16 meses, durante los cuales los participantes fueron cocreadores y protagonistas en la construcción de un largometraje sobre la reconstrucción de la ciudad, las desigualdades estructurales y la movilización comunitaria en el desastre.

El enfoque principal fue asegurar que los participantes tuvieran un rol activo y decisivo en todas las etapas del proceso creativo: desde la planificación hasta la ejecución final. En cada caso, tanto en el taller de video como en la producción del documental, el objetivo era que niños, niñas y jóvenes pudieran manejar y controlar las herramientas audiovisuales, que fueran responsables del contenido narrativo y que pudieran expresarse de manera auténtica sobre sus experiencias. En el contexto de una investigación, estas herramientas de exploración y creación conjunta tienen dos grandes componentes. Por un lado, consisten en el desarrollo de procesos íntimos y transformadores, dependiendo de la creación de espacios seguros donde las personas pueden reflexionar y expresarse libremente (High *et al.*, 2012). Por otro lado, implican la creación de representaciones audiovisuales, información multimodal y narrativa regida por los intereses de los y las participantes, poniendo los métodos literalmente en sus propias manos y permitiendo un mayor acceso al conocimiento sobre la investigación social más allá de la academia (Gubrium y Harper, 2013). En tal sentido, este estudio basa su análisis tanto en el proceso colectivo como en la información y la propuesta estética presentada en las películas resultantes.

El proceso metodológico incluyó varios momentos de reflexión, tanto individuales como grupales, donde las y los participantes pudieron discutir y analizar el impacto emocional del trabajo realizado, los contenidos que habían creado y las percepciones sobre su entorno. Este espacio de reflexión no solo fomentó la autocomprensión y el análisis crítico, sino que también permitió que pudiesen compartir sus sentimientos y emociones de manera segura.

Aunque no se llevaron a cabo evaluaciones formales o encuestas sistemáticas, los productos finales y las sesiones de retroalimentación fueron herramientas clave para evaluar el impacto del proceso. El entusiasmo mostrado por los niños y las niñas durante la visualización de sus documentales y el reconocimiento obtenido en festivales de cine infantil en Latinoamérica son claros indicativos del éxito del enfoque metodológico en términos de participación, aprendizaje y empoderamiento.

Pasando la cámara

El video participativo (VP) es una metodología que replantea el lugar de las personas y sus comunidades en los procesos de producción de conocimiento, otorgándoles un rol protagónico y transformándolas de objetos de estudio en participantes activas y co-creadoras de narrativas audiovisuales. Su potencial radica en la generación de relaciones horizontales y espacios seguros que fomentan la expresión y la reflexión, permitiendo así que niñas, niños y jóvenes exploren sus realidades a través de la cámara (High *et al.*, 2012; Low *et al.*, 2012). Este enfoque crea experiencias transformadoras al involucrar a los participantes en todas las etapas de toma de decisiones, lo que asegura una comunicación igualitaria y transparente (Flores, 2007). El VP no solo facilita el análisis crítico sino que también produce obras estéticas que funcionan como datos y evidencias, revelando subjetividades y narrativas complejas (Pink, 2007). A través de la interacción y el consenso, esta metodología permite recontextualizar las vivencias y reflexionar sobre las dinámicas sociales, mediante la creación de narrativas con alto poder de difusión y resonancia (Ardèvol, 1998).

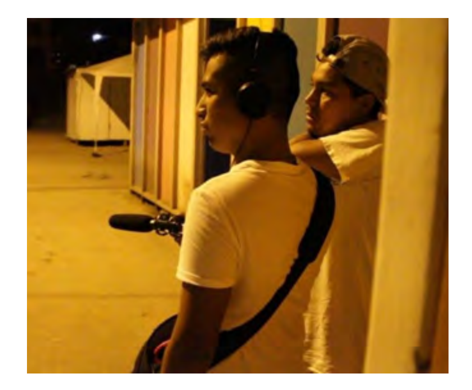
La investigación sobre desastres ha prestado poca atención a las perspectivas de niños, niñas y jóvenes, lo que refleja una tendencia más amplia a minimizar o ignorar sus voces en diversos contextos (Sanson *et al.*, 2019; Spencer y Thompson, 2024). Herramientas como cámaras y fotografías han demostrado ser efectivas para que niños y niñas puedan narrar y compartir sus entornos, mientras que los procesos creativos promueven habilidades nuevas, colectividad y control sobre sus propias historias (Einarsdottir, 2005; Reichenberger *et al.*, 2022).

Zona de desastre: película documental participativa

Durante 16 meses, se realizó el proyecto documental *Zona de desastre* con jóvenes previamente involucrados en talleres de cine. La participación de estos jóvenes no solo se centró en la grabación de imágenes y entrevistas, sino también en la construcción de la narrativa general del documental. A través de visitas mensuales, se fue registrando la evolución del albergue comunitario, las dinámicas del albergue de San Roque, la reconstrucción del espacio y las interacciones entre los habitantes, que incluían tanto a las personas albergadas como a actores sociales y autoridades locales.

El proceso de creación fue altamente colaborativo: las decisiones sobre el enfoque, el contenido y el estilo de rodaje se tomaban de manera conjunta. Cada sesión de grabación fue acompañada de discusiones y análisis de las imágenes registradas, asegurando así que los participantes pudieran reflexionar sobre lo que estaban documentando y sobre la historia que querían contar. Además, se promovieron espacios para resolver diferencias por consenso, lo que propició un ambiente de trabajo donde la participación activa y respetuosa fuera fundamental.

La edición del documental, que se extendió por tres meses, fue igualmente participativa. Se realizaron visionados colectivos, donde los jóvenes compartían sus impresiones y comentarios sobre las imágenes y la estructura de la película, lo que permitió una retroalimentación continua. Este proceso enriqueció el producto final, y fortaleció el sentido de propiedad y agencia creativa de los jóvenes. A través de este trabajo colaborativo, el proyecto no solo logró documentar la experiencia de los jóvenes y su comunidad, sino que también contribuyó a su desarrollo personal y colectivo, al empoderarlos para crear y compartir sus propias historias.







Figuras 10, 11 y 12. Rodaje en Bahía de Caráquez, 2016.

«Ojo al celular»: taller de video documental con celulares

El taller de video documental «Ojo al celular» se llevó a cabo durante siete días consecutivos en los albergues San Roque y Montúfar, con la participación de quince niñas y niños de entre 5 y 15 años. Su propósito fue crear un espacio seguro para reflexionar y dialogar sobre las experiencias tras el desastre, mientras se exploraba el estado de la ciudad y se brindaban herramientas creativas para que los participantes pudieran narrar sus propias vivencias. La selección de estos albergues se debió a la presencia de áreas de esparcimiento, consideradas fundamentales para las infancias en contextos de vulnerabilidad.

El taller combinó dinámicas lúdicas con ejercicios prácticos, utilizando cámaras de celulares para enseñar técnicas de grabación y entrevistas. Durante la actividad, las y los participantes documentaron en cinco de los seis albergues de la ciudad y sus recorridos, registrando historias y perspectivas diversas de las personas albergadas. Este proceso culminó en la producción del corto documental *Ojo al celular*, una obra colectiva que refleja las vivencias y puntos de vista de las niñas y niños participantes.

Un enfoque central del taller fue la participación activa y el control narrativo por parte de las infancias, quienes durante el rodaje operaron cámaras, colocaron micrófonos y eligieron los encuadres, preguntas y temas clave, explorando y compartiendo sus experiencias desde sus propias perspectivas. Aunque la diferencia de edades presentó un desafío, se adaptaron las actividades para fomentar la inclusión y garantizar que todas las voces fueran escuchadas, mientras se promovía una ética de cuidado colectivo y se abordaban temas sensibles con cautela.

El uso de dispositivos móviles resultó ser una estrategia eficaz ya que su familiaridad simplificó el aprendizaje y permitió concentrarse en la exploración creativa y narrativa. Este taller no solo brindó a niñas y niños herramientas expresivas para procesar sus vivencias, sino que además fortaleció su capacidad para reflexionar sobre su entorno y participar activamente en la construcción de narrativas que les permitieran recuperar agencia en medio de un contexto adverso.

4. Albergues comunitarios e infancias resilientes

Familia y comunidad como sistemas de cuidado

En el modelo teórico de Masten (2020), los sistemas de familia y comunidad son fundamentales para la resiliencia infantil, especialmente en contextos de desastre. El albergue comunitario de San Roque ejemplificó esta integración, al convertirse en un espacio donde las dinámicas familiares y comunitarias no solo garantizaron la protección infantil, sino que incluso promovieron el desarrollo emocional y social de niños y niñas.

En concordancia con lo encontrado en la revisión bibliográfica hecha por Spencer y Thompson (2024), las infancias del albergue comunitario San Roque demostraron gran preocupación por otras personas, partiendo por las más cercanas. Manifestaron estar conscientes de las angustias de sus madres y padres, reconociendo que las emociones de sus cuidadoras/es tenían una gran influencia en cómo se sentían frente a la crisis. Por ejemplo, Julio César, de 9 años, compartió su sorpresa al haber visto llorar a su padre por primera vez; mientras que Anette, de 12, contaba con orgullo cómo su madre se tomaba el tiempo de peinarla todos los días al final de la tarde. Estos testimonios confirman que la familia tiene un papel clave en el cuidado de las infancias y su capacidad de resiliencia (Masten, 2020; Felix *et al.*, 2012). Varios niños y niñas demostraron sentir conexiones directas entre la unidad familiar y su propio bienestar, como Thábata, de 12 años, al afirmar que «lo más importante es estar en familia bien uniditos».

Desde sus primeras semanas, el albergue adoptó dinámicas colectivas que respondieron a las necesidades inmediatas de las casi 200 familias afectadas. La organización de las tareas diarias se basó en la colaboración entre grupos familiares, lo que permitió que las responsabilidades se distribuyeran de manera equitativa. Por las mañanas, las personas adultas salían a trabajar o gestionar ayudas, dejando a niños y niñas al cuidado de personas mayores o adolescentes. Los adolescentes asumieron un papel activo en las actividades del albergue, encargándose de cocinar, reparar objetos y cuidar a sus hermanos menores. Estas tareas les permitieron desarrollar habilidades prácticas y fortalecer su autonomía, mientras contribuían al bienestar colectivo. Esta división de roles no solo aseguraba la protección de las infancias, sino que también fortalecía las relaciones intergeneracionales. Dicha cotidianidad muestra cómo el albergue comunitario consistió en un espacio de cuidado familiar ampliado, lo que permite un mayor desarrollo de la resiliencia infantil (Cadamuro *et al.*, 2021). Los niños y niñas, por su parte, disfrutaban de la cancha y las calles perimetrales como espacios seguros para jugar y socializar. Estas actividades recreativas, aunque simples, fueron fundamentales para su estabilidad emocional y su capacidad de adaptación frente al desastre.

Al aumentar las responsabilidades y la gestión que implicaba el albergue, se votó para la creación de una comitiva comunal con diez integrantes, que permitió encauzar los esfuerzos colectivos y atender las diferentes necesidades. Formaron un grupo de mensajería celular para comunicarse e incluso crearon un perfil del albergue en una conocida red social para dar a conocer

las actividades que se realizaban. El desarrollo de esta estructura organizativa refuerza la noción comunitaria del albergue (Torres, 2002). A los cinco meses del 16A, se eligió a Yessenia Pallaroso como presidenta barrial, quien así describía lo ocurrido durante este tiempo:

> Estamos todavía bajo plásticos, estamos igual. Lo único que ha cambiado es la gente, se ha unido más. Como que ha cogido más fuerza, más valor. Porque todo el mundo se está moviendo, aquí en mi barrio todo el mundo se está moviendo. (Entrevista con Y. Pallaroso, 12 de septiembre de 2016)

El testimonio es un claro reflejo de cómo las vulnerabilidades compartidas pueden servir como un catalizador de la acción solidaria coordinada (Butler, 2017), dando paso al gozo colectivo señalado por Solnit (2020). Así lo confirma Yessenia al continuar su testimonio: «Ahora, a pesar de que aún seguimos debajo de plásticos, estamos felices. Pero la felicidad es porque estamos unidos, esa es la felicidad de nosotros. De aquí del barrio no nos vamos a ir». Este sentido de unidad fue especialmente significativo para los niños y niñas, quienes encontraron en el albergue un entorno seguro y afectivo donde podían desarrollarse emocional y socialmente.

Uno de los aspectos más destacados del albergue comunitario San Roque fue su capacidad para transformar el espacio público en un entorno seguro y significativo para las infancias. La plaza del barrio, originalmente dividida en dos niveles, se reorganizó para satisfacer las necesidades de las familias albergadas. En el nivel superior, se ubicaron las carpas más grandes, que alojaban entre tres y cuatro núcleos familiares por estructura; mientras que el nivel inferior, con una cancha y baños preexistentes, se destinó a actividades recreativas y comunitarias. La cancha se mantuvo despejada específicamente para que niños y niñas pudieran jugar libremente. Según Berroeta *et al.* (2016), la acción colectiva en contextos de desastre permite resignificar el espacio público como un lugar de cuidado y pertenencia. En San Roque, esta resignificación fue evidente en cómo la comunidad priorizó el bienestar infantil, garantizando que las infancias tuvieran acceso a espacios donde jugar, socializar y reconstruir su estabilidad emocional. Estas actividades no solo ofrecieron un medio para canalizar la energía y las emociones, sino que a la vez actuaron como un factor clave en el desarrollo de su resiliencia, tal como señalan Spencer y Thompson (2024).

La comunidad también organizó eventos significativos como mingas, cumpleaños y festividades, demostrando cómo las dinámicas intergeneracionales contribuían a la reconstrucción de un tejido social sólido. Así contaba Yessenia acerca de uno de los eventos:

> Le hicimos entre todos los moradores una fiesta de quince años. Como pudimos, la hicimos en un solo día. La gente colaboró: una trajo las empanadas, otra la cola, la otra el arroz y en total se hizo la quinceañera. […] Son cosas que he vivido que, si no fuera por el terremoto, no las hubiera pasado. (Entrevista con Y. Pallaroso, 11 de febrero de 2017)

Esta última reflexión ejemplifica la capacidad del albergue comunitario San Roque de consolidarse como un refugio para infancias, que brinda un espacio de pertenencia e identidad que funciona como motivación para el desarrollo de resiliencia en niños y niñas (Cadamuro *et al.*, 2021). Al mismo tiempo, demuestra que «para la acción política, debo aparecer ante los demás de maneras que no soy capaz de conocer, y de este modo mi cuerpo se establece por medio de perspectivas que no puedo habitar, pero que seguramente sí habitan en mí» (Butler, 2017,

p. 81). La acción colectiva surge entre las personas ya que es al compartir y sacrificarse juntas por una causa común que brotan la confianza y la organización social.

Fallas de los sistemas escolar y societal

A pesar de los esfuerzos de las familias y la comunidad, los niveles escolar y societal no lograron cumplir plenamente su función de apoyo en el caso de San Roque. El retraso en el inicio del año escolar y las condiciones precarias de las aulas temporales limitaron el acceso de niños y niñas a un entorno estructurado de aprendizaje y socialización. Estas deficiencias evidenciaron la necesidad de desarrollar una infraestructura educativa más resiliente, capaz de garantizar la continuidad del aprendizaje incluso en contextos de desastre.

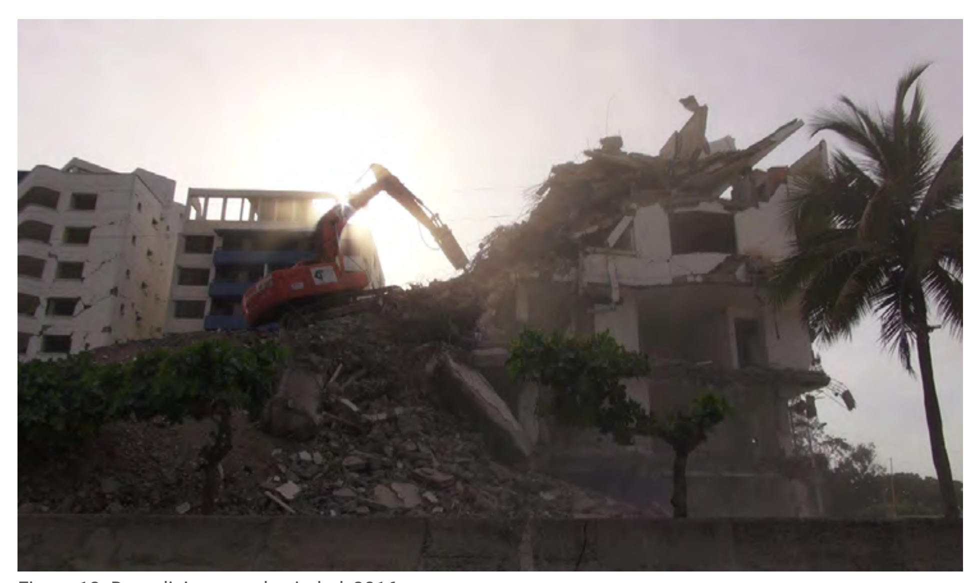


Figura 13. Demoliciones en la ciudad, 2016.

Por su parte, la ausencia de políticas públicas integrales para la gestión de riesgos dejó a comunidades como San Roque dependiendo de sus propios recursos y capacidades organizativas. Adicionalmente, la desalentadora situación en el resto de la ciudad intensificaba el impacto del desastre en niños y niñas (Schwind *et al.*, 2018). Las obras de reconstrucción imposibilitaban recorrer las calles sin toparse con tierra, huecos, escombros o maquinaria. Al dañarse la estructura del mercado, los y las feriantes debieron trasladarse a la calle, montando y desmontando sus puestos diariamente, comprometiendo así la calidad de sus productos. A esto se sumaban el resto de los albergues comunitarios y múltiples carpas dispersas por las calles. En su conjunto, estas situaciones configuraban un ambiente hostil donde la exposición al desastre no favorecía a la salud mental de niños y niñas (Jumilia y Kanathasan, 2024). Aunque la acción colectiva logró suplir en gran medida estas carencias, la falta de apoyo estatal subraya la necesidad de diseñar estrategias que prioricen a las infancias en la respuesta a desastres, garantizando su acceso a derechos fundamentales como la educación, la vivienda y la salud.

Estrategias de las infancias dentro del albergue: resiliencia y agencia

En el contexto del albergue comunitario, las infancias no solo fueron receptoras de cuidado, sino además agentes activos en la construcción de estrategias para enfrentar la adversidad, basándose en tres ejes principales: el cuidado mutuo, el juego y la participación comunitaria.

Cuidado mutuo

La necesidad de autonomía llevó a los niños y niñas a organizarse y cuidar unos de otros en ausencia de personas adultas. Si bien gran parte de los esfuerzos del albergue comunitario estaban destinados a resguardar a sus infancias, de forma recíproca el bienestar familiar depende de que sus hijos e hijas estén bien. Argumentaré que estas infancias eran conscientes del trabajo de cuidado que requerían y accionaban en consecuencia, organizándose y adoptando prácticas de cuidado colectivo entre pares para alivianar las cargas de trabajo de las familias, fortaleciendo a su vez la resiliencia colectiva. Pasaban la mayor parte del tiempo juntos, en la cancha o visitando las carpas de sus pares, lo que facilitaba la supervisión comunitaria. Estas acciones demuestran cómo las infancias también son capaces de actuar a partir de la vulnerabilidad, como múltiples movimientos políticos que accionan desde el cuerpo (Butler, 2017). Un ejemplo significativo es el caso de Luis Mario, un niño de 8 años que dependía del cuidado de su madre, quien trabajaba largas jornadas fuera del albergue. Luis Mario encontró en sus pares un sistema de apoyo que le permitió socializar y sentirse protegido, mientras su madre cumplía con sus responsabilidades laborales. Este tipo de dinámicas demuestran que las infancias, lejos de ser únicamente vulnerables, tienen la capacidad de desarrollar estrategias para gestionar su propio cuidado y el de sus pares.

El juego

Los niños y niñas comenzaron a jugar prácticamente al día siguiente del 16A. Antes no era tan común salir a jugar diariamente, ya que por lo general se quedaban dentro del hogar haciendo tareas, viendo televisión o el celular. Ahora, pasaban gran parte del día en la cancha ubicada al interior del albergue, donde debían tener cuidado con las carpas cercanas y la ropa tendida. Por tal motivo, este espacio se prefería para jugar a las escondidas, a los quemados o andar en bicicleta. Por lo general, para jugar fútbol se ubicaban en las calles perimetrales del albergue para no golpear carpas. De esta forma, las infancias podían permanecer juntas, a la vez que llevaban adelante actividades significativas para el desarrollo de su resiliencia (Spencer y Thompson, 2024). El juego fue un factor clave en el desarrollo de las estrategias de las infancias para resistir al desastre. Su actitud lúdica les permitió a niños y niñas socializar con facilidad, sobrellevar la crisis cotidiana y resignificar experiencias. En estos casos, el juego se transformó en la forma en que las infancias movilizaron su propia vulnerabilidad para coincidir y conectar, revelando su capacidad para transformar las emociones y hacer más llevadera la crisis.

También cabe destacar que, especialmente en los primeros seis meses tras el 16A, múltiples organizaciones sociales o universidades realizaron actividades lúdicas y artísticas dirigidas a infancias en los albergues comunitarios. Allí, niños y niñas tenían la oportunidad de seguir compartiendo mientras jugaban y experimentaban con dibujos, pinturas y otras herramientas, reforzando la sensación de que aún quedaba mucho por delante a pesar de las pérdidas. Cuando le pregunté a Luis, de 9 años, si prefería estar en su casa como antes del terremoto o en el albergue comunitario, respondió: «Ahora, digo yo: puedo hacer actividades, puedo pintar». Estas experiencias no solamente permitieron que las infancias pudiesen expresarse y distenderse, sino que también podían sentirse cuidadas e importantes.

Participación activa en la vida comunitaria

La presencia de infancias puede ser clave en momentos de gran expresión comunitaria, ya que muchas veces son la principal motivación del accionar colectivo. En el caso de San Roque, niños y niñas buscaron promover el bienestar familiar y comunitario por medio de su participación voluntaria, proactiva y libre en prácticamente todas las actividades que se desarrollaron. En las mingas barrieron, recogieron escombros y pintaron muros, jugaban y bailaban en los cumpleaños, se hacían presentes cada vez que llegaba una gran donación, mientras que en las ferias ayudaban a limpiar, decorar y vender comida. En múltiples ocasiones, su participación superaba en número a la de las personas adultas.

Este entorno colectivo no solo protegió a las infancias, sino que les permitió participar activamente en las dinámicas comunitarias. Las actividades lúdicas, artísticas y de cuidado mutuo reforzaron su sentido de agencia, ofreciéndoles un rol significativo en la reconstrucción social. Estas acciones posicionaron a niños y niñas como agentes activos que no solo recibían cuidado, sino que también contribuían al bienestar colectivo.

Conclusión

La experiencia del albergue comunitario de San Roque tras el terremoto de 2016 ofrece valiosas lecciones sobre cómo los sistemas de cuidado familiar, comunitario, escolar y societal interactúan para enfrentar los desafíos de los desastres (Masten, 2020). Aunque las familias y la comunidad desempeñaron un papel central en la creación de un entorno de protección y resiliencia para niños y niñas, las limitaciones de los sistemas escolar y societal subrayaron la importancia de fortalecer dichas estructuras para garantizar una protección integral en contextos de crisis.

El albergue comunitario de San Roque demuestra que, en contextos de desastre, los sistemas de cuidado familiar y comunitario tienen el potencial de ofrecer un entorno de protección efectiva para las infancias, incluso en ausencia de un soporte estatal adecuado. No solo sirvió como refugio, sino además como espacio de reconstrucción social, emocional y material; se convirtió en un lugar de resistencia donde niños y niñas enfrentaron colectivamente la adversidad, transformando su entorno y fortaleciendo las redes de apoyo mutuo. En línea con el planteamiento de Butler (2017), los albergues comunitarios son sitios de resistencia donde la vulnerabilidad se convierte en una fuerza movilizadora para la acción colectiva. Estos espacios de cuidado, que son construidos colectivamente y priorizan el bienestar compartido, redefinieron las relaciones sociales en el marco de una lógica comunitaria, mostrando que la solidaridad puede superar carencias estructurales.

Las infancias desempeñaron un papel central en esta reconstrucción. En San Roque, niños y niñas no fueron solo receptores de cuidado, sino también agentes activos que contribuyeron al bienestar general, transformando su vulnerabilidad en una fuerza movilizadora de solidaridad y acción colectiva. El juego, el cuidado mutuo y la participación activa de las infancias resultaron fundamentales para esta dinámica. Dicho protagonismo subraya que, lejos de ser sujetos pasivos, niños y niñas participan activamente en la resignificación de su entorno, transformando las dinámicas de poder y reforzando las bases de la resiliencia comunitaria.

Sin embargo, las fallas en los sistemas escolar y societal subrayan la importancia de articular todos los niveles de cuidado para garantizar una protección integral. Este caso evidencia la necesidad de políticas públicas que fortalezcan las capacidades locales, promuevan la

participación infantil y aseguren que las instituciones educativas y sociales sean resilientes y accesibles en situaciones de emergencia.

De esta experiencia se desprenden lecciones fundamentales. Es crucial diseñar políticas públicas que promuevan espacios lúdicos y la agencia infantil en los albergues, permitiendo que las infancias participen activamente en la reconstrucción social. Asimismo, se deben fortalecer las capacidades comunitarias para autogestionarse, brindando herramientas que permitan priorizar el bienestar colectivo y resignificar los entornos afectados.

Al terminar de explorar el terreno vacío donde se ubicaba la escuela mencionada al inicio de este artículo, los niños y las niñas, todavía emocionados por el juego y las risas, respondían con entusiasmo a la pregunta «¿qué les gustaría que hubiese aquí?» con propuestas como una piscina, una plaza con juegos o un parque de diversiones. Estos anhelos reflejan mucho más que deseos espontáneos, evidencian el deseo colectivo de bienestar y disfrute compartido. Demuestran cómo las infancias logran imaginar y exigir un entorno que responda a sus necesidades, cuestionando la inacción estatal y reivindicando el derecho al espacio público como lugar de encuentro y juego, transformando espacios devastados en símbolos de esperanza y resiliencia. **post(s)**



infanciaseneldesastre

Recorre la escuela demolida y el albergue San Roque junto a sus niñxs. Además, puedes ver el corto documental realizado por ellxs en diferentes albergues comunitarios.

Referencias

Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: Etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC.*
Berroeta, H., Carvalho, L., y Di Masso, A. (2016). Significados del espacio público en contextos de transformación por desastres socionaturales. *Revista INVI, 31*(87), 143–170. https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/62748
Bulut, S. (2006). Comparing the earthquake exposed and non-exposed Turkish children's post traumatic stress reactions. *Anales de Psicología, 22*(1), 29–36.
Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea.* Buenos Aires, Paidós.
Cadamuro, A., Birtel, M., Di Bernardo, G. A., Crapolicchio, E., Vezzali, L., y Drury, J. (2021). Resilience in children in the aftermath of disasters: A systematic review and a new perspective on individual, interpersonal, group, and intergroup level factors. *Journal of Community & Applied Social Psychology, 31.* https://doi.org/10.1002/casp.2500
Cardona, O. (1993). Evaluación de la amenaza, la vulnerabilidad y el riesgo. En A. Maskrey (comp.), *Los desastres no son naturales* (pp. 51–68). Colombia, LA RED.
Cheng, J., Liang, Y., Fu, L., y Liu, Z. (2018). Posttraumatic stress and depressive symptoms in children after the Wenchuan earthquake. *European Journal of Psychotraumatology, 9*(sup2). https://doi.org/10.1080/20008198.2018.1472992
Einarsdottir, J. (2005). Playschool in pictures: Children's photographs as a research method. *Early Child Development and Care, 175*(6), 523–541. https://doi.org/10.1080/03004430500131320
Felix, E., You, S., Vernberg, E., y Canino, G. (2012). Family influences on the long-term post disaster recovery of Puerto Rican youth. *Journal of Abnormal Child Psychology, 41*(1), 111–124. https://doi.org/10.1007/s10802-012-9654-3
Flores, C. (2007). Sharing anthropology: Collaborative video experiences among Maya filmmakers in post-war Guatemala. En S. Pink (ed.), *Visual interventions: Applied visual anthropology* (pp. 113–132). Berghahn Books.
Gubrium, A., y Harper, K. (2013). *Participatory visual and digital methods.* California, Left Coast Press.
Hewitt, K. (1983). The idea of calamity in a technocratic age. En K. Hewitt (ed.), *Interpretations of calamity: From the point of view of human ecology* (pp. 3–32). Allen & Unwin.
High, C., Singh, N., Petheram, L., y Nemes, G. (2012). Defining participatory video from practice. En E. J. Milne, C. Mitchell, y N. de Lange (eds.), *Handbook of participatory video* (pp. 35–48). Altamira Press.
Instituto Nacional de Estadística y Censos, 2018. *La situación de la primera infancia en el Ecuador: Una mirada integral*. Ecuador: INEC.
Jumilia, J., y Kanathasan, J. (2024). Psychological impact of earthquakes among children: A review. *African Journal of Biological Sciences, 6.*
Kar, N. (2009). Psychological impact of disasters on children: Review of assessment and interventions. *World Journal of Pediatrics, 5*(1), 5–11. https://doi.org/10.1007/s12519-009-0001-x
Lavell, A. (1993). Ciencias sociales y los desastres naturales en América Latina: Un encuentro inconcluso. En A. Maskrey (comp.), *Los desastres no son naturales* (pp. 77–96). Colombia, LA RED.
Lavell, A. (1996). La gestión de los desastres: Hipótesis, concepto y teoría. En A. Lavell y E. Franco (eds.), *Estado, sociedad y gestión de los desastres en América Latina: En busca del paradigma perdido* (pp. 23–46). LA RED.
Lai, B. S., Osborne, M. C., Piscitello, J., Self-Brown, S., y Kelley, M. L. (2018). The relationship between social support and posttraumatic stress symptoms among youth exposed to a natural disaster. *European Journal of Psychotraumatology, 9*(Suppl 2). https://doi.org/10.1080/20008198.2018.1450042

Low, B., Rose, C. B., Salvio, P., y Palacios, L. (2012). (Re)framing the scholarship on participatory video: From celebration to critical engagement. En E. J. Milne, C. Mitchell, y N. de Lange (eds.), *Handbook of participatory video* (pp. 67–84). Altamira Press.
Macías, J. (1992). *Desastres y protección civil.* México, CIESAS.
Masten, A. S. (2020). Resilience of children in disasters: A multisystem perspective. *International Journal of Psychology, 56*(1), 1–11. https://doi.org/10.1002/ijop.12737
Maskrey, A. (1993). Vulnerabilidad y mitigación de desastres. En A. Maskrey (comp.), *Los desastres no son naturales* (pp. 97–113). Colombia, LA RED.
Observatorio Social del Ecuador. (2019). *Situación de la niñez y adolescencia en Ecuador: Una mirada a través de los ODS.* Ecuador: Unicef.
Ohnuma, A., Narita, Z., Tachimori, H., Sumiyoshi, T., Shirama, A., Kan, C., Kamio, Y., y Kim, Y. (2023). Associations between media exposure and mental health among children and parents after the Great East Japan Earthquake. *European Journal Of Psychotraumatology*, 14(1). https://doi.org/10.1080/20008066.2022.2163127
Pink, S. (2007). Applied visual anthropology: Social intervention and visual methodologies. En S. Pink (ed.), *Visual interventions: Applied visual anthropology* (pp. 3–20). Berghahn Books.
Raccanello, D., Burro, R., y Hall, R. (2017). Children's emotional experience two years after an earthquake: An exploration of knowledge of earthquakes and associated emotions. *PLOS ONE, 12*(12), e0189633. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0189633
Rebotier, J. (2016). *El riesgo y su gestión en Ecuador: Una mirada de geografía social y política.* Ecuador, PUCE.
Reichenberger, V., Smythe, T., Hameed, S., Rubiano Perea, L. C., Shakespeare, T., Penn Kekana, L., y Kuper, H. (2022). Participatory visual methods with caregivers of children with congenital Zika syndrome in Colombia: A case study. *Wellcome Open Research, 7,* 107. https://doi.org/10.12688/wellcomeopenres.17529.2
Sanson, A. V., Van Hoorn, J., y Burke, S. E. L. (2019). Responding to the impacts of the climate crisis on children and youth. *Child Development Perspectives, 13*(4), 201–207. https://doi.org/10.1111/cdep.12342
Schwind, J. S., Formby, C. B., Santangelo, S. L., Norman, S. A., Brown, R. C., Hoffman Frances, R., y Karmacharya, D. B. (2018). Earthquake exposures and mental health outcomes in children and adolescents from Phulpingdanda village, Nepal: A cross sectional study. *Child and Adolescent Psychiatry and Mental Health, 12,* 1–11.
Solnit, R. (2020). *A paradise built in hell: The extraordinary communities that arise in disaster.* Penguin Books.
Special Education Service. (1995). *The psychological consequences of earthquakes and other disasters on children and youth*. Nueva Zelanda.
Spencer, G., y Thompson, J. (2024). Children and young people's perspectives on disasters – Mental health, agency, and vulnerability: A scoping review. *International Journal of Disaster Risk Reduction, 108,* 104495. https://doi.org/10.1016/j.ijdrr.2024.104495
Torres, A. (2002). Vínculos comunitarios y reconstrucción social. *Revista Colombiana de Educación.* https://doi.org/10.17227/01203916.5457
Wilches-Chaux, G. (1993). La vulnerabilidad global. En A. Maskrey (comp.), *Los desastres no son naturales* (pp. 115–125). Colombia, LA RED.

Documentos

Cruz Roja Colombiana. (2008). *Manual Nacional para el manejo de Albergues Temporales.*
Ministerio Coordinador de Seguridad. (2016). *Modelo de Gestión de Albergues.*
Ministerio del Interior de Chile. (2002). *Plan Nacional de Protección Civil.*

Ministerio de Salud de Chile. (2011). *Manual para la protección y cuidado de la Salud Mental en situaciones de Emergencias y Desastres*. Chile: JICA.
OPS/OMS. (2006). *Guía práctica de salud mental en situaciones de desastres.* EUA: OPS/OMS.
__________. (2007). *Salud mental y desastres: Intervención en crisis.* Bolivia: OPS/OMS.
Protección Civil-El Salvador. (s.f.). *Manual de Albergues Temporales*. El Salvador: Presidencia de El Salvador.
SINAE–Uruguay. (2009). *Albergues Temporales. Guía para la planificación, montaje y gestión de albergues temporales durante emergencias.* Uruguay: PNUD.
Secretaría Nacional De Gestión De Riesgos. (2011). *Normativa para Aplicación de Estándaresde Ayuda Humanitaria en Emergencias para Alimentos, Cocina, Hogar y Limpieza.* Ecuador.
Secretaria de Obras Sociales de la Esposa del Presidente de la República (SOSEP). (s.f.). *Guía para la gestión de albergues.* Guatemala: SOSEP.
UNICEF Chile. (2010). *Para Reconstruir la Vida de los Niños y Niñas. Guía para apoyar intervenciones psicosociales en Emergencias y Desastres*. Chile: UNICEF.
UNICEF Ecuador. (2007). *Manual de Albergues de Emergencia*. Ecuador: UNICEF.

EL AURA ARRUINADA: CUERPOS MUERTOS EN TIEMPOS CONTEMPORÁNEOS

Rosa Inés Padilla

Rosa Inés Padilla, investigadora y docente de la Universidad San Francisco de Quito USFQ.
Correo electrónico: rpadilla@usfq.edu.ec
- Doctora en Antropología por la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

Resumen

Este artículo intenta entender la muerte en el Antropoceno, tiempo que se denomina así por el dominio que como humanidad ejercemos sobre todo lo que nos rodea, un tiempo que parece estar en ruinas. A partir de estas ruinas y despojos, me propongo entender cómo funcionan el cuerpo, la muerte y qué ensamblajes son posibles: qué voces son las que se escuchan y qué posibilidades tiene el ritual funerario en este contexto. Además, desde términos como trabajo, creatividad y aura, planteo análisis y reflexiones sobre los *modus operandi* de la industria funeraria y cómo, actualmente, ella ha instaurado cambios tanto en el tratamiento de los cuerpos muertos como en las formas y los procesos de despedida.

Palabras clave

industria funeraria, ritual, Antropoceno

The Ruined Aura: Dead Bodies in Contemporary Times

Abstract

This article attempts to understand death in the Anthropocene; a time so named because of the dominance we as humanity exert over everything around us. A time that seems to be in ruins. Based on these ruins and debris, I seek to understand how the body and death function and what assemblages are possible: what voices are heard and what are the possibilities of the funerary ritual in this context. In addition, through terms such as work, creativity and aura, I make analyses and reflections on the *modus operandi* of the funeral industry and how, nowadays it has brought about changes both in the treatment of dead bodies and in the forms and processes of farewell.

Keywords

funeral industry, ritual, Anthropocene

Fecha de envío: 22/06/2024
Fecha de aceptación: 22/07/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v11i1.3082
Cómo citar: Padilla, R. (2025). El aura arruinada: cuerpos muertos en tiempos contemporáneos. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 82-101). USFQ PRESS.



Nunca es un buen tiempo para morirse

Escribo en tiempos difíciles. Me pregunto qué es el tiempo mientras pasan los minutos en este espacio que me contiene. ¿Qué es el tiempo?, vuelvo a preguntarme mientras observo un gato dorado de plástico que desliza su garra en el espacio ¿o en el tiempo? El tiempo es todo esto que habitamos, todo lo que vivimos, es todo lo contenido dentro de una vida. ¿El cuerpo contiene tiempo? ¡Cuántas veces hemos escuchado decir «se me acaba el tiempo», o «tiene el tiempo contado» cuando estamos en presencia de un moribundo!

Probablemente, no hay nadie más consciente del tiempo que alguien cercano a morir. Tal vez uno está más consciente de la memoria y del tiempo cuando llega a la vejez. El cuerpo sí contiene tiempo, entonces: tiempo medido en años, en meses, en días, en horas, en microsegundos; tiempo que se ha perdido o que nos han brindado, bajo las reglas de la moralidad; tiempo aprovechado o desperdiciado. Bajo los estándares de este nuevo paradigma que parece plantearnos el mundo, tiempo invertido o tiempo en pausa.

Tiempos perversos estos: enfermedades y desigualdad, estallidos populares y luchas sociales. Tiempos precarios y simbióticos porque, como explica Donna Haraway (2016) en *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene,* si algo nos ha demostrado este tiempo es su potencial de ser tentacular, de apresarnos a todos y de unirnos en distintos órdenes y perspectivas. Todos estamos aquí y dependemos unos de otros. En el vilo del enaltecimiento de la propiedad privada, en medio de la acumulación y la defensa a ultranza de los privilegios individuales sobre los derechos colectivos, nos vimos todos hundidos en esta época precaria, como diría Anne Tsing (2015); época de ruinas o época arruinada por nuestras propias agencias, al decir de Ann Laura Stoler (2008). Este es el tiempo posterior a una pandemia, el tiempo del cambio climático.

El monstruo del tiempo

Para muchos, el período 2020-2022 marca un antes y un después. Después de la pandemia de COVID-19 se volvió recurrente señalar lo dispar, injusto y precario: falta de trabajo, de seguridad social, de servicios o seguros médicos, el poco o nulo acceso a servicios básicos. El inicio de la tercera década de los 2000 puede verse como una época con pocas certezas, años marcados por la incertidumbre.

En esta primera parte del artículo, abordaré las nociones de parches, ensamblajes, ruinas, figuras de cuerdas y simpoiesis propuestas por autores como Anna Tsing, Donna Haraway, Gilles Deleuze y Félix Guattari, y Ann Laura Stoler para entender la muerte en tiempos contemporáneos, a través del ritual y la industria funerarios. Asimismo, estos procesos y prácticas que se han desarrollado para los muertos pueden ser indispensables para analizar de forma puntillosa y crítica el Antropoceno. Esta noción simbólica que se utiliza para llamar a los tiempos que habitamos tiene características como intercambios desiguales, sobreproducción de mercancías y, sobre todo, el ubicar al humano como el centro de todo. El discurso sobre el poder del humano tiene además a lo económico como eje central, por lo que rituales como el funerario y los procesos y prácticas alrededor de un cuerpo muerto han cambiado de forma radical y definitiva. Lo funerario se ha convertido, entonces, en una industria estable y lucrativa que, además, crece y se consolida a ritmos acelerados. El cadáver se ha vuelto un producto al que no solamente se le

ofertan servicios, sino que también precisa o requiere de mercancías; todas ellas al alcance de «todos los bolsillos». Que el cadáver ahora sea un centro de negocio puede ser visto como un síntoma del mundo en ruinas en el que vivimos.

Para Anna Tsing, en *The Mushroom at the End of the World* (2015), vivimos en un espacio en ruinas, hemos sembrado y construido sobre restos de tierra moribunda y, a pesar de esto, existe aún la ocasión de que nuevas especies y posibilidades surjan de esas ruinas; así como también nuevos rituales, nuevas prácticas colectivas. Hay que puntualizar que uso el término *ruina* en sentido metafórico para referirme a las repercusiones que han traído a las ciudades y regiones el capitalismo y la acumulación salvaje: procesos de deforestación, precarización laboral y desigualdad, ya antes expuestos y teorizados por Anna Tsing (2015). Asimismo, para Ann Laura Stoler (2008) el verbo arruinar o la ruina significa provocar un desastre grande o destruir la capacidad de agencia/respuesta/acción, es decir, reducir algo a una condición peor; por tanto, arruinar o incluso la propia palabra ruina implican un proceso activo y violento como el que trae el capitalismo (p. 194).

No hay más opción que buscar vida en esas ruinas, menciona Tsing, aunque ninguno de los relatos del progreso explica cómo sobrevivir. Posiblemente, el primer paso sea traer de vuelta la curiosidad al mundo: «A pesar de las simples narraciones que nos heredó el progreso, nuevos rumbos, nudos, pulsos y parches están ahí para ser explorados» (Tsing, 2015, p. 6). La muerte, en este sentido, es un pulso viejo, tan antiguo como el primer latido humano. ¿Podría buscarse una nueva forma para entenderla o aprehenderla?

Si el capitalismo es lo que da forma al mundo, y el progreso y sus ruinas son los que priman, probablemente la única forma de entender la muerte en la actualidad sea ver también sus posibilidades de mercado, de comercialización: qué se vende y qué se compra para y alrededor de un cuerpo muerto; ese es el nuevo pulso, el parche indicado. La noción de parche que menciona Tsing se vuelve adecuada pues toma prestado el término de la ecología: si las cadenas de producción extraen productos de lugares dispares y lejanos, y logran unificarlos para satisfacer sus necesidades, se puede hablar de que tanto los productos como sus lugares, por su heterogeneidad, forjan una especie de ecosistema. Estos lugares dispares y estos productos que nutren las cadenas de producción desde distintas latitudes se llaman parches. Los parches pueden ser entendidos como los elementos constitutivos de los ensamblajes: el parche logra la confluencia de elementos heterogéneos, vivos e inertes. A su vez, la confluencia de estos parches logra ensamblajes que permiten aprehender cómo interactúan los aspectos sociales, culturales y económicos de las sociedades que habitamos y que están en permanente diálogo e intercambio. El pretender que lo que pasa en distintas latitudes no nos afecta como un todo es un error que se hace más evidente a través de los parches y ensamblajes. Los ensamblajes se refieren a la confluencia de distintos capitales, tanto simbólicos como monetarios, para que un mercado o una industria logren solventarse. Son esenciales para entender las relaciones entre los elementos, porque en ellos confluyen aspectos sociales, culturales, económicos, orgánicos e inorgánicos. Josep Martí (2023), por ejemplo, rastrea el término ensamblaje en Deleuze y Guattari, concepto que puede ser considerado como una línea de fuga, es decir, un término que ayuda a «romper esquemas prefijados y que nos [lleva] a explorar nuevos escenarios» (p. 87). Además, para Martí, el ensamblaje permite entender al ser humano alejado del centro de la discusión, como «un elemento más de los diversos que confluyen en la atmósfera»; es decir, conlleva mejores relaciones entre «sujetos» y «objetos». Asimismo, cualquiera de los elementos que lo forman, humanos o no, «vehicula agencia o, en términos spinozianos, es capaz de afectar».

Los ensamblajes y los parches, por lo tanto, son heterogéneos y están cambiando de forma constante, sus dinámicas entrecruzan fronteras orgánicas e inorgánicas. Son, además, conjuntos cuya interacción es condición de las relaciones entre sus elementos, a veces dispares y dispersos, pero sobre todo son sumamente útiles para el sistema por la confluencia heterogénea de sus cadenas de producción, su forma de ubicar inversiones y su manera de precarizar el trabajo.[1] Todas estas características ayudan a que se propenda a la acumulación desigual y hacen posible que el capitalismo siga floreciendo y dominando el mundo de forma salvaje (Tsing, 2015). Es un tiempo complejo de leer y obviamente despierta curiosidades; sobre todo, si se trata de entender cómo la industria funeraria se ha instalado dentro de nuestro acercamiento y entendimiento sobre la muerte. Por ejemplo, en ningún lugar del mundo el ritual funerario sigue siendo igual, y en muchos lugares no se puede pensar la muerte sin una empresa funeraria que resuelva todo tipo de trámite, desde los civiles hasta los religiosos. Sin embargo, como menciona Tsing, el trabajo de las industrias está tan imbricado con la vida cotidiana contemporánea que va dejando pocos o casi nulos patrones y rastros para descifrarlo, para reflexionarlo; esa es su mayor virtud o su mayor desgracia.

Asimismo, en *Staying With the Trouble* (2016), Donna Haraway aborda la posibilidad de ver nuevos patrones, no de forma ordenada sino tentacular, a partir de sus nudos y múltiples conexiones. Durante todo el libro, se mantiene la afirmación de que todos los seres humanos estamos conectados. Si observamos las conexiones de esas posibilidades tentaculares, veremos cómo es que se tejen caminos, cómo se generan apegos y desprendimientos, cómo se hacen los cortes y los nudos. Esta es la forma de explorar nuevos rumbos: «buscando consecuencias y posibilidades y dejando de lado los determinismos» (p. 31).

Lo que buscan ambas autoras es contar historias y hechos, volver posibles otros mundos y tiempos, mundos estancados y mundos por venir. La importancia de los parches, de los ensamblajes y de lo tentacular, o de entender los problemas como un nudo —una figura de cuerda, para ser más exactos—, es que todas estas categorías permiten armar, formar, desbaratar, forjar y volver a armar. Al ver los tentáculos, las figuras de cuerda, los parches o los ensamblajes, existe la posibilidad del rastreo paciente, de la polifonía y de lo heterogéneo. Al seguir los patrones o las figuras de cuerda de forma paciente, en el ámbito funerario uno puede entender cómo en la muerte confluye no solo lo cultural de una sociedad, sino también lo económico, político y social. Despertar la curiosidad por el mundo no incumbe a un solo individuo. Más bien, es aprender a escuchar el coro de varias especies, entender que todos somos parte de una misma contingencia, que vivimos en esta ruina y que estamos conscientes de esa precarización. Además, todos formamos parte de un solo ritmo con distintos latidos, una simpoiesis (Tsing, 2015; Haraway, 2016).

El término *simpoiesis* se tomó prestado de los estudios ambientales. Ambas autoras lo usan para mostrar que los «sistemas de producción colectiva no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos, tanto la información como el control, además, se distribuyen entre los componentes, por lo que los sistemas resultan evolutivos y tienen un potencial de cambio sorprendente» (Haraway, 2016, p. 33). Es interesante subrayar que la simpoiesis cambia la percepción de que se puede vivir en autopoiesis: la naturaleza actúa a partir de relaciones y no a partir de la selección de individuos o genomas (Tsing, 2015). Si pensamos en simpoiesis, debemos también pensar que las conexiones entre los seres importan y en cómo se conectan

1 Aquí puede verse cómo los elementos de este ensamblaje confluyen e interactúan.

diversos sistemas, personas y relatos; es decir, debemos destacar la fuerza de sus historias. Nada puede crearse o hacerse por sí mismo: se «hace con». La simpoiesis se refiere a «sistemas históricos complejos, dinámicos, receptivos, situados. Es una palabra para compartir con el mundo, en compañía. La simpoiesis envuelve la autopoiesis y se despliega y extiende generativamente» (Haraway, 2016, p. 58). La simpoiesis puede ser de gran ayuda a la hora de analizar cómo el cadáver ha pasado a ser un objeto abyecto cuya humanidad se le desconoce pero al que hay que comprar mercancías y ofrecer servicios.

La simpoiesis nos aleja de manera definitiva de la figura filosófica del individualismo, que sería la potencial culpable de llevarnos por rumbos mortales. Para pensar en la muerte es necesario, de hecho, no pensar simplemente en el muerto o en el cuerpo como tal, sino en las relaciones que se generan, en las agencias que se despliegan a su alrededor. Se vuelve esencial entender cómo la muerte conecta, con qué, para qué, con quién. Es decir, para pensar en la muerte se debe pensar en la vida. La muerte no está alejada, está conectada a lo vivo y ofrece por eso nuevos rumbos, parches y ensamblajes; con ella, la posibilidad de entender lo tentacular o lo simpoiético se vuelve un poco más cercana. La muerte, en los tiempos actuales, requiere observarse como parte de un mundo mercantilizado, debe entenderse dentro de ruinas y requiere interpretarse con la minuciosidad y curiosidad necesaria para entender y realizar los ensamblajes correctos.

Para Haraway (2016), hablar del Antropoceno es hablar de tiempos de urgencia, de muertes en masa y de extinción, de desastres repentinos e imprevisibles; de catástrofes cantadas; tiempos en que también el mirar a otro lado es el factor común: no hay capacidad de respuesta, y si la hubiera, no habría posibilidad de usarla. No solo los gobiernos o los gobernantes son los responsables; están las grandes corporaciones, y cada uno de nosotros es también, de alguna forma, cómplice y parte de una larga cadena de responsabilidades eludidas. Muchos hemos olvidado la capacidad de pensar y de actuar. Eso es el Antropoceno: tiempo de voluntades y reflexiones cedidas de forma constante. En el caso de la muerte, por ejemplo, los gobernantes son los encargados de emitir regulaciones y leyes para lugares y prácticas funerarias, pero estas decisiones no se toman de forma unilateral, sino que están dominadas por el aspecto económico, orquestado a su vez por la industria funeraria, a la que le conviene mantener y cuyo control sobre los espacios y prácticas alrededor de los muertos conviene ampliar. Por esta razón, hay cada vez más criptas y cementerios privados. Asimismo, todos somos parte del problema si cada vez que alguien muere supeditamos decisiones y prácticas a una empresa funeraria en específico. Inclusive hemos normalizado que en morgues, hospitales o en el lugar donde haya muerto una persona los primeros en presentarse sean los agentes de empresas funerarias ofertando servicios, y no las autoridades competentes.

Para Tsing (2015), la precariedad ha dejado de ser una excepción en el mundo: es la condición de nuestra era. La indeterminación y la incertidumbre son las características del ritmo que marcan estos tiempos. Nos movemos a partir de ser frágiles y ver vulnerados todos nuestros derechos y libertades; la precariedad se vuelve la condición fundamental de la existencia, no tenemos control, no somos capaces de confiar en nosotros, peor aún en la comunidad que naufraga a merced de cambios impredecibles en los ensamblajes: «todo está cambiando, incluida nuestra capacidad de sobrevivir» (p. 20).

Si pensamos en esa precariedad, también debemos cambiar las formas de aprehender y encaminar los análisis e investigaciones, sin determinismos. En estos ecosistemas

vulnerados y en ruinas, es difícil despertar curiosidades. El tiempo se vuelve imprevisible, sin embargo, Tsing observa en esta indeterminación la posibilidad de la vida: «La única razón por la que todo esto suena extraño es que la mayoría de nosotros crecimos en sueños de modernización y progreso. Estos marcos clasifican aquellas partes del presente que podrían conducir al futuro» (Tsing, 2015, p. 20). Los sueños alrededor del progreso han ido mermándose, de modo que tal vez habría que apostar a un futuro sin esperanzas de él y más enfocado en sueños conjuntos, en comunidades alternas, en conexiones y rumbos dispares pero colaborativos. Estas historias son las que importan, las que marcan un ritmo que vuelve posible reflexionar sobre el mundo de una forma más orgánica; son historias y narraciones tentaculares que vuelven factible la posibilidad de sobrevivir a las ruinas. El hablar sobre la muerte, el hacerla parte de nuestras discusiones, puede implicar que recuperemos parte de la agencia que hemos perdido a manos de la industria funeraria. Es indispensable, además, que se logre un diálogo sobre nuestros muertos y sus historias, volviendo posible que la memoria colectiva no se diluya ni se pierda, como ha sucedido.

Como había mencionado antes, la noción de las ruinas también ha sido explorada por autoras como Susan Stewart en *The Ruins Lesson: Meaning and Material in Western Culture* (2020) y Ann Laura Stoler en «Imperial Debris: On Ruins and Ruination» (2008). Para las autoras, las ruinas ofrecen una posibilidad de diálogo entre el pasado y el presente; potestad de estar ahí y de interpelación que debería potenciarse al observar o intentar leer las ruinas, ya que son esos materiales y esas prácticas las que han dejado rastros o vestigios: «las ruinas son vestigios —raíz en *vestigium*, palabra latina para "pisada", "huella" o "marca"— que a su vez son signos visibles de lo que una vez existió, pero ya no existe, partes que indican totalidades perdidas» (Stewart, 2020, p. 101). La autora remarca que este tiempo en ruinas también está marcado por la ruina del mundo natural: incapaces de escapar de la naturaleza del mismo proceso de destrucción del Antropoceno, hemos provocado también catástrofes ambientales; sin embargo, aún en ellas podríamos ser capaces de encontrar procesos significativos y llenos de aprendizaje. Es posible aún observar a la naturaleza abriéndose paso entre las ruinas[2] (p. 714).

Bajo este mismo panorama, Ann Laura Stoler menciona que las ruinas pueden ser vistas como espacios desolados, lugares o estructuras que resultan encantadores por su mismo estado de abandono: «Las ruinas proporcionan una imagen por excelencia de lo que ha desaparecido del pasado y se ha deteriorado durante mucho tiempo» (Stoler, 2008, p. 194). También con su óptica resulta indispensable ver a la ruina desde su posibilidad de huella, a la que hay que increpar no solo con nostalgia sino también desde la fragilidad que enmarca su anterior poder, incluso con el potencial de su inminente destrucción: «las ruinas también son sitios que condensan sentidos alternativos de la historia. La ruina es un proceso corrosivo que pesa sobre el futuro y da forma al presente». La evocadora puesta en diálogo con la ruina brinda la posibilidad de trabajar sobre las huellas de otro,

2 En este mismo sentido, Stewart (2020) aborda incluso la noción de la evocación que provoca la ruina, desde sus significados espectrales, referidos a las relaciones no solo entre el pasado y sus fantasmas, sino también a las conexiones que se mantienen entre los vivos; más allá de las superficies, estamos conectados orgánica e inorgánicamente, desde la misma naturaleza de la supervivencia y existencia (pp. 60-61); habitamos un mismo lugar y el espacio que lo contiene, y eso ya establece una relación intrínseca imposible de no ver: «Las ruinas, como los árboles, viven más allá de nosotros y plantean el inquietante pensamiento de que lo que hemos hecho puede sobrevivirnos, incluso como especie. La estrecha relación de la ruina con el tiempo se extiende más allá del lapso de la vida humana, del ascenso y caída de una cultura particular y eso es lo que le otorga cierto poder» (p. 64). Esa misma unión entre los vivos, las ruinas, los fantasmas, los espectros, lo inerte: la simpoeisis, de nuevo.

a partir de sus modos de vida y condiciones materiales que moldearon su existencia. La autora menciona que la palabra ruina implica un proceso: es verbo y es sustantivo, algo que modifica e influye en el estado de una cosa, persona, objeto, sociedad, lugar. Es decir, la posibilidad de la ruina es infinita, lo importante es aprender a interpelar este tiempo de ruinas constantes y provocadas; hay que observarlas de forma crítica, cuestionarlas para seguir construyendo sus infinitas posibilidades, criticar y preguntar a la ruina, que resulta, paradójicamente, el futuro inmediato de un cuerpo muerto. Este tiempo de ruinas que se cuestionan, en donde el cuerpo muerto es presencia y testigo, es huella indeleble y abarcadora.

Es un mal tiempo para morirse porque la muerte empezó a ser parte de múltiples cadenas de suministros. Es parte de un entramado complejo de diversos mercados y capitales, de una cadena de mercancías. Es una industria, hecha y derecha, capaz de desenvolverse de forma holgada en las ruinas de los rituales que clamaban por un espacio doméstico, por un dolor más catártico, más privado y menos público.

El monstruo del cuerpo

Recuerden: somos mortales. Tememos, sobre todo, a la edad, a la enfermedad, al deterioro, a la muerte. Una de las intenciones de este artículo es comprender cuáles son las implicaciones económicas y temporales alrededor de la muerte de un cuerpo, uno que antes fue un individuo, uno que al morir se deshumanizó y se volvió un incomprensible «otro», un otro que ha propiciado que se generen prácticas y mercados a su alrededor, que ha sido inmiscuido en un proceso de intercambio y negocio. El cuerpo muerto se mercantiliza, se vuelve parte de una larga cadena de producción en donde genera ganancias. En esta etapa del capitalismo no puede haber un mejor mercado que el que gira alrededor de un cadáver.

La muerte ha especializado y espacializado a las ciudades, la industria funeraria sabe que el ritual ordena de nuevo el mundo, maneja bien el discurso y dirige sus intenciones al «hacer fáciles los momentos difíciles». Ha aprendido a mermar agencias, a acelerar y tecnificar los velorios —o servicios—; ha logrado su adaptación a tal grado que ahora parece normal que para despedir a un muerto se requieran solo 24 horas. La industria sabe que en las ruinas de una sociedad con el tiempo justo —porque debe seguir hacia adelante—, lo mejor es poder ordenar flores, misas y mandar obituarios en línea. Es la historia del declive, el progreso ofrece tanto migajas como excesos, controla incluso las ruinas, porque el tropo del progreso abarca «tanto el éxito como el fracaso» (Tsing, 2015, p. 22). La industria sabe que es un gran momento para que la gente se muera, porque todo se mide en papel moneda, sobre todo en las grandes ciudades. En los lugares aún no alcanzados por los tentáculos del *merchandising* para el muerto, la comunidad es lo que prima, el tiempo se mide bajo otros parámetros. Los rituales son menos privados, en varios sentidos.

Para Hikaru Suzuki en *The Price of Death* (2001), la industria funeraria ha aprovechado y se ha especializado en este mentado proceso de mercantilización, es decir, en volver una «mercancía» algo que un cliente cree que vale la pena comprar. En este proceso, señala la autora, se logra su consumo masivo y su comercialización; es el intercambio por dinero del producto lo que hace que se vuelva más comercial y preciado (p. 180). Para la autora, quien

problematiza sobre la mercantilización de la ceremonia del baño en la cultura japonesa, un producto o servicio solo puede alcanzar su estatus de mercancía cuando se da un proceso de intercambio entre productores y consumidores.[3] Durante su trabajo de campo, la autora observa que no todos los productos o servicios ofertados por las empresas funerarias llegan a alcanzar su estatus real de mercancía. Esto sucede porque solo cuando se produce un intercambio es que el producto adquiere un valor que lo transforma inmediatamente en algo deseable y que se consume de forma sostenida y extendida (Suzuki, 2001, p. 180). En otras palabras, hasta la muerte en varios lugares del mundo ha sido sometida a estrictos procesos de mercantilización y marketing, contando ya con clientes fieles y dispuestos.[4] Sin embargo, este mercado no es para todos.

Ensamblaje: cuerpo en la industria funeraria

La palabra ensamblaje será clave para entender el funcionamiento de la industria funeraria y la forma en que interactúan entre sí diversos elementos vivos e inertes; de hecho, el ensamblaje señala «la idea de reunir o poner en contacto distintos elementos» que «se encuentran dentro de un proceso complejo y dinámico a través del cual las propiedades que emergen exceden las de sus elementos constitutivos» (Martí, 2023, p. 89). La muerte, en este caso, no existe como un elemento independiente, más bien emerge a partir de las interacciones y de las relaciones que establece.

La «estandarización» de servicios, la «división de trabajo» e incluso la «división espacial» son características de la industria funeraria; elementos constitutivos que permiten su existencia. Las empresas que conforman esta industria, asimismo, no operan de manera solitaria, dependen de muchos factores para mantenerse y sobre todo para que sus servicios sean considerados como viables. Muchos de estos servicios se adquieren a su vez por varios factores, entre ellos, el desconocimiento de cómo funciona el sistema burocrático, o inclusive la tranquilidad que genera el tener un servicio y un espacio —tumba o cripta— asegurado.

3 Estos procesos de mercantilizar prácticas culturales o rituales no son algo que solo suceda en América. Hikaru Suzuki, en su citado libro (2001), menciona que la industria funeraria nipona ha aprovechado los valores culturales de la ceremonia del baño para sacar réditos económicos al convertir este servicio en una mercancía con consumo extendido, que incluso ha cambiado la forma en que se desarrollan los rituales funerarios en el país: «La comercialización exitosa de una mercancía conduce al consumo masivo, un proceso mediante el cual las personas asimilan y adoptan los valores que encarna una mercancía. El marketing es, por tanto, una fuerza poderosa que puede cambiar las costumbres de los consumidores. Durante mi trabajo de campo, observé que los intercambios acumulativos de la ceremonia del baño han cambiado las prácticas funerarias anteriores al incorporar la ceremonia del baño en un funeral. Esta transición cultural, sin embargo, no se produjo como resultado de un marketing manipulador. Para asumir que el consumo de bienes tiene implicaciones significativas para el cambio cultural, también deben estar presentes otros cambios, por ejemplo, en las relaciones sociales, los valores (como la percepción de la muerte), las industrias y los productos. Lo que impulsa el cambio cultural son las múltiples interacciones de los consumidores, las industrias/productores y el sistema de valores». (p. 201).

4 Para ampliar la noción del proceso a través del cual un objeto, servicio o producto genera valor y se transforma en una mercancía, Suzuki menciona: «no importa cuán sofisticado sea el producto, no puede considerarse una mercancía a menos que pase de las manos de un productor a las de los consumidores, porque este intercambio genera el valor que convierte un producto en una mercancía» (Suzuki, 2001, p. 191). Para la antropóloga, el valor es conferido por la interacción entre productores y consumidores, además, es ahí cuando entra en escena el marketing que aprovecha esta dinámica para generar una percepción positiva en el público a partir del juicio favorable de los clientes. De este último proceso depende mucho la larga o corta vida social de una mercancía:

¿Qué significa la estandarización de servicios? En caso de que uno opte por comprar un paquete de prevención o un paquete de servicio inmediato, las empresas y sus empleados van a seguir una serie de pasos específicos y ordenados cuyo punto central es el velorio o funeral, y que culmina en la inhumación o cremación del cadáver. Estos pasos son sincrónicos y ordenados, requieren de personal capacitado y entrenado para que se ejecuten —es decir, división del trabajo y espacio—.

Karl Marx (1845-1846) sostenía que la característica específica o distintiva de la naturaleza humana sería la inteligencia creativa, la posibilidad de imaginar para luego construir en la realidad (Ritzer, 1993, p. 179). El hincapié en la creatividad sería indispensable no solo para ejercer una acción sobre la naturaleza, sino también para forjar relaciones entre los miembros de una comunidad. Para que la creatividad se lleve a cabo, entonces, se requieren tres componentes: la percepción, la orientación y la apropiación. Cada una es indispensable para explicar el concepto de trabajo y de desarrollo de la creatividad. La percepción puede ser entendida como la forma de contacto de los seres humanos con su entorno y a través de sus sentidos. Sin embargo, estas percepciones deben ser y son organizadas bajo categorías específicas en cada sociedad, para lo que es indispensable el proceso de orientación. Una vez que el mundo, es decir el entorno, se percibe y se orienta en una suerte de supervivencia al caos, se realiza la apropiación; es la que desencadena, por decirlo de alguna forma, que el humano emplee su creatividad para sobreponerse a su entorno; un ejemplo de ello es el trabajo.

Al respecto, Sara Ahmed (2019) menciona que, para Marx, el trabajo es un elemento clave para entender la práctica humana:

> En su introducción a la edición estadounidense de los Manuscritos económico-filosóficos de 1844 de Marx, Dirk J. Struik señala que el «proceso de trabajo es ese proceso por medio del cual el hombre vivo y concreto crea su existencia a través de la práctica cotidiana, en la que come, sufre, respira y ama». El ser humano es sensible y mundano: las necesidades humanas lo obligan a interactuar con el entorno, por lo que ese entorno le brinda algo más que un espacio de vida (comida para comer, aire para respirar), como así también a interactuar con otros, con los que puede crear una existencia. (p. 343)

Ahmed señala que uno de los problemas que enfrentamos como sociedad es que el trabajador no se siente identificado con lo que hace: «pone su vida en el objeto; pero aquella ya no le pertenece a él, sino al objeto». Esto a su vez provoca que el trabajador pase por un proceso de alienación, que el objeto se transforme en mercancía y por último que el trabajador se someta ante el objeto/mercancía: «el trabajador es reducido a servidumbre de un objeto perdido». No importa cuánto trabaje, ni cuánto produzca, al no estar consciente del producto del trabajo, el trabajador pasa por un proceso de autoextrañamiento, que le impide habitar el mundo: «En la medida en que ese mundo que han creado es una extensión de sí, una extensión que les ha sido arrebatada, los trabajadores sufren cierta pérdida de conexión consigo mismos» (p. 344).

En este proceso, ambos (humano y naturaleza) se ven afectados. Al alienarse de su objeto de trabajo, el humano pierde una de sus formas de «humanidad». Al estar alienado, es incapaz de imaginar y realizar, de imponer su creatividad. Este proceso incluso lo lleva a encontrar extraña la idea de percibir, aprehender y orientarse en el mundo; nos vemos sujetos a perseguir deseos y fetiches creados por el capital. Esta última carencia puede verse claramente en las formas de cuidado a los muertos. Ese cuidado está ligado a lo que llamamos «humanidad»: el hecho de enterrar, de preocuparse por el otro, de desarrollar una

obligación moral. La muerte significa poner fin, o está directamente relacionada con lo que carece de acción, con la incapacidad de generar; sin embargo, también hay que tomar en cuenta la acepción del término muerto, que se refiere a la responsabilidad, a la obligación moral que uno tiene —casi de forma imperativa— con el muerto. Es justamente esta obligación la que dispara las posteriores acciones que serán cumplidas por terceros, una agencia que no se llevará a cabo por el mismo cuerpo, pero que está presente y que de ningún modo puede invisibilizarse, menos aún aminorarse. Es por esta serie de acciones que el cuerpo muerto resulta un catalizador, que desencadena y moviliza por la propia obligación moral o *mortal obligation* (Sherman, 2014) que la muerte de uno abre en el otro. Por otro lado, Judith Butler en su texto *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad* (2005), problematiza la idea de cómo el ser humano crea responsabilidades sobre otro, cómo se construye el sujeto. «Al plantear la pregunta ética "¿Cómo debería yo tratar a otro?", quedo atrapada de inmediato en un reino de normatividad social, dado que el otro sólo se me aparece, sólo funciona como otro para mí, si existe un marco dentro del cual puedo verlo y aprehenderlo en su separatividad y su exterioridad» (p. 41). Por lo tanto, si el «yo» y el «tú» surgen de un aparato social normativo y preestablecido, hay normas específicas que conducirán mis acciones y mis conductas, normas que a su vez condicionan los encuentros entre el yo y el otro. Esto se puede ver de forma evidente en cómo cada persona asume su obligación sobre un cuerpo doliente, enfermo o muerto.

Más adelante, la autora menciona que el grado de entendimiento y hasta la posibilidad narrativa de cómo asumimos la responsabilidad, sobre uno mismo y sobre los otros, tiene sus limitaciones, ya que no existe posibilidad de transparencia sobre nuestro autoconocimiento y autocomprensión, y es justamente ese el punto de partida para entender cómo funciona la responsabilidad (Butler, 2005, p. 41). Así, trata de delinear la forma en que cada uno asume su agencia con los otros, más aún cuando hay contextos que permitan que estas se lleven a cabo. Hay que insistir en que las acciones que uno despliega con el otro están en contubernio con normas sociales y procesos coyunturales específicos. Estamos un poco a merced del otro, de su autocomprensión, de su relación con el mundo: «Ninguno de nosotros está delimitado por completo, separado del todo, sino que, antes bien, todos estamos, en nuestro propio pellejo, entregados, cada uno en las manos del otro, a merced del otro. Esta es una situación que no elegimos. Constituye el horizonte de la elección y funda nuestra responsabilidad» (p. 139). La responsabilidad a un muerto parte también de la autoconciencia y debe ser entendida bajo normas sociales, económicas y políticas específicas, y hasta territorializadas.

Posiblemente, el dominio de un entorno, la capacidad de generar vínculos, la responsabilidad y el dar cuenta de uno mismo sean los leitmotivs para que se emprenda o se catalice el cuidado a los muertos. El dominio de lo natural no solo puede observarse en los cementerios, panteones o necrópolis antiguas, lugares o espacios en donde no se puede poner en duda los procesos de trabajo y creatividad que los humanos emprendieron ejecutando esas tareas —entierros, tumbas y diversos accesorios que se han creado para los muertos—. Esa memoria espacial, social, narrativa y textual es parte de la historia.

Sin embargo, estos espacios y trabajos tampoco pueden verse de forma romántica: también incluían un juego de capitales y clases sociales que distinguían entre ricos, pobres, gremios y profesiones. Estas cuestiones se siguen jugando en nuestros tiempos, aunque tal vez con una agravante: la industrialización de trabajos y prácticas, incluso de actividades y oficios, relacionados con la muerte.

Una de las características de la industria funeraria es la estandarización de servicios. Esta última, dentro del esquema de una empresa, impide que se pueda ejercer un proceso creativo, muy a pesar de que cada ser humano esté ejecutando un trabajo y este proceso sea per se distintivo. La creatividad se socava o incluso se separa del trabajo en el capitalismo a través del proceso de objetivación —aquel que regula y ordena el entorno social en donde los individuos se desenvuelven—. La objetivación se ve afectada porque no hay una comprensión o aprehensión de la naturaleza, lo que lleva a no buscar o generar vínculos sociales. Entonces, es usada solamente como un mero vehículo para lograr dinero; todo el trabajo mecanizado y estandarizado, de hecho, cumple con esas características. Sin la objetivación, o por decirlo de otra forma, si se usa la objetivación solo como un instrumento para ganar dinero por una actividad, la creatividad es dejada de lado e incluso el potencial del ser humano queda un tanto anulado, ya que su único fin es ganar y acumular.

Trabajadores y demás actores dentro de la larga cadena de producción de la industria, en ciertas ocasiones, no suelen desarrollar procesos de objetivación, menos aún de apropiación, porque los mismos parámetros y estándares diseñados y designados por la propia empresa lo impiden. La muerte y el cuidado de un muerto —manejo, embalsamamiento, traslado, entierro, cremación— deberían ser un trabajo que se ejecute con «creatividad» y empatía, pero es más bien visto como una suerte de medio para lograr y generar ingresos —para, con y desde el muerto—.

El muerto es convertido en un objeto, se vuelve un «abyecto», intraducible, contaminado, reducido.[5] Así, objetualizado, es susceptible de ser transformado en mercancía. György Lukács menciona que «el problema de las mercancías es [...] el problema estructural central de la sociedad capitalista» (1968, p. 83): al convertir el cuerpo en una mercancía, la misma es susceptible de ser fetichizada, como se ha evidenciado, por ejemplo, cuando se habla y se comercializa la idea y praxis de convertir en diamante a las cenizas del difunto. En países como México, las empresas funerarias ofrecen a los clientes esta posibilidad. Los diamantes se obtienen a partir de la cremación de un cuerpo, pues con las cenizas es posible realizar este procedimiento que «garantiza que el muerto siga vivo». Según datos recolectados en J. García López (empresa funeraria mexicana), los diamantes se hacen de diversos tamaños y colores, y los costos varían entre 115 000, 500 000 y 600 000 pesos (USD 6 000, 25 000 o 30 000). La entrega se hace luego de un año y medio, aproximadamente, y se somete a las cenizas a un proceso similar al del carbón bajo tierra, pero artificial. Cada piedra es elaborada en Suiza y cuenta con certificado Swiss Made, información que se puede encontrar disponible en la página web de la empresa.

La fetichización de la mercancía se refiere al proceso por el cual obtienen en el mercado una experiencia independiente, volviéndose productos cuasi místicos, independientes de su valor de uso y su valor de cambio (Marx, 1867/1967, p. 35). Es decir, los miembros de una sociedad olvidan o no toman en cuenta el proceso que hay detrás de la producción de las mercancías —por el cual se agrega su valor—, y eso les hace creer que las mismas poseen propiedades naturales

5 Para ahondar más en la idea del terror que se ha generado alrededor del cadáver, tomo prestado el término de «lo abyecto» desarrollado por Georges Bataille (1991) y profundizado por Julia Kristeva (1982). Para los autores, el cadáver será «el otro», algo incomprensible e incluso repulsivo del que se busca alejarse de forma constante. El cadáver es un «otro» casi sin Dios, ley o ciencia, un otro que infecta la vida. Es la máxima abyección, un algo tan distante que provoca rechazo, incluso aversión. Kristeva habla a partir de la base que le dará Mary Douglas alrededor de lo abyecto del cadáver: «no es la falta de limpieza o la salud lo que causa abyección, sino lo que perturba la identidad, el sistema y el orden. Lo que no respeta fronteras, posiciones, reglas» (p. 4).

o que el mercado puede, de manera independiente y arbitraria, darles un valor (p. 190). Por más problemático que parezca pensar en esta suerte de dinámica al hablar de un cadáver o de un muerto, estos procesos se siguen llevando a cabo cada vez con mayor especialización. Los clientes compran o se ven interpelados a comprar lujosas urnas o ataúdes para «garantizar» el reposo, descanso o inclusive la salvación de su difunto.

Los objetos suntuarios o prácticas suntuosas para y por el muerto no son del todo nuevas. Las formas de mostrar o hacer visibles la clase social y la jerarquía de un individuo han estado y están atravesadas por la grandiosidad y exuberancia de sus funerales, de las que, generalmente, disfrutan los asistentes. Sin embargo, procesos como convertir las cenizas del cuerpo en diamante, o vender certificados estelares —que garantizan que un cuerpo celeste o cuerpo astral lleve el nombre de un difunto—, van más allá del prestigio o importancia social del individuo en estos tiempos. Actualmente, es una cuestión de quién puede pagar para hacerlo.

Si nos quedamos con la idea del fetiche de las mercancías, hay que tomar en cuenta que estas circulan por circuitos específicos y bien definidos, de eso también depende su subsistencia. A su vez, estas mercancías dependen de otras que también circulan por estos espacios: se «desarrolla una red completa de relaciones sociales espontáneas en lo que se refiere a su crecimiento y que se sitúan al margen del control de los actores» (Marx, 1867/1967, p. 112). Es decir, más allá de quién produzca las mercancías —urnas, ataúdes—, estas se comercializan por circuitos que les otorgan una existencia independiente, aunque dependiente de otras con su mismo «espíritu místico».

Si bien las mercancías y los fetiches que se generan alrededor de un cadáver pueden ser comprendidos con la industria funeraria, considero también indispensable hablar de otro de los componentes estructurales del capitalismo para Marx: la propiedad privada, que «es el producto, el resultado, la consecuencia necesaria del trabajo alienado, de la relación externa del trabajador con la naturaleza y con sí mismo» (Marx, 1932/1964, p. 117). Como bien menciona el autor, la propiedad se convierte también en un producto que se debe poseer y disputar, lo que se nota especialmente en los planes que se venden a futuro, incluso en los de servicios inmediatos. El discurso alrededor de la seguridad, de tener un lugar seguro —y no tener que buscar espacios disponibles en los ya atestados y abarrotados panteones— y el alivio de no encargarse de los trámites es un instrumento retórico que se usa de forma recurrente. La propiedad privada, entonces, se convierte en una especie de garantía que no solo se anhela, sino que también se disputa por la gran cantidad de demanda. Estos espacios seguros como tumbas o criptas —propiedad privada— generan una idea de tranquilidad. Además, son de las mercancías más anheladas por quienes adquieren un paquete. Asimismo, está la idea del prestigio social y de tener un espacio asegurado de por vida —lo que no sucede en los panteones públicos—.

Hay que puntualizar que no todas las cuestiones de la propiedad y las mercancías son manejadas por los deudos: hay personas que se encargan de arreglar y pagar sus propios paquetes para evitar los «dolores de cabeza» a sus respectivas familias. En estos casos puntuales también hay fetichización, una que gira sobre el cuerpo propio, pensado y dimensionado como propiedad privada, que le otorga el derecho a gozar de un lugar propio y seguro hasta después de muerto. La clase y el prestigio se ponen de manifiesto a partir de las condiciones materiales, en este caso el dinero.

Hay que cuestionarse también sobre la agencia de las personas que están alrededor, es decir, los deudos. Se debe llamar la atención sobre la poca o nula agencia que tendría el muerto

para hacer posible que se cumplan sus últimos deseos si los servicios se encuentran pagados, dispuestos y estandarizados. ¿Qué tan factible es el despliegue de la *mortal obligation* cuando se piensa en que hay una nula creatividad en el trabajo? No solamente porque se desempeña una actividad pensando solamente en los frutos económicos, sino también a partir de la división del trabajo de los integrantes de la industria, quienes, en el afán de estandarizar los procesos y darles tiempos y espacios determinados, terminan desarrollando una suerte de desconexión o desnaturalización con el cadáver. Este es tratado como un objeto más: una mercancía o un producto que debe ser preparado, producido, recogido y desechado.

Si bien la estandarización de los procesos es una de las características de la industria, otra es la división de procesos y espacios que, como se ha dicho, es una de las facetas más relevantes a la hora de hablar de las empresas funerarias. La división del trabajo pone en escena varias cuestiones, como la de alejar al individuo de su comunidad, no solo llevándolo fuera de sus espacios y lugares sino también a partir de la hiperindividualización de labores y espacios en donde trabaja; además, la división del trabajo propende a que se separen funciones —las actividades manuales de las intelectuales, por ejemplo—. En el caso específico de la industria funeraria, se puede ver esta distinción entre los agentes de ventas y los capilleros, embalsamadores, carroceros, personal de seguridad y limpieza, etc.

Al tener una cadena tan larga de responsabilidades y labores, los vínculos con el cadáver se vuelven casi nulos. Cada muerto es simplemente un objeto a ser tratado de forma independiente, aunque individual. En muchos de los casos se anula la posibilidad de saber quién fue o cómo fue la vida del difunto, detalle que se nota incluso en los párrocos que ofrecen las misas, cuando mencionan en cada caso la misma parábola, que solo se personaliza al instante de nombrar al muerto. Todo lo demás es una suerte de discurso aprendido, prácticas coordinadas y acciones controladas y medidas: nada se sale de control, cada detalle es manejado y conducido con minuciosidad y destreza.

Las actividades y acciones que se producen y provocan son un eslabón más, un paso controlado dentro de una cadena de procesos cuyo valor —independiente— es desconocido o inaprehensible. Esta última cuestión es importante ya que la división del trabajo logra la disociación entre el trabajador y el producto —por su mínima y específica contribución—, lo que hace que se pierda el sentido de lo que se procesa, aun cuando en este caso sea un cadáver (Ritzer, 1993, p. 194).

Este tipo de procesos que parecen hacerse en pos de la tecnificación y la modernización hacen que las personas que trabajan en la industria funeraria se especialicen y dividan sus actividades, sin detenerse a pensar que es una persona muerta con la que se está tratando; lo vuelven un cuerpo reducido a objeto, cuerpo que es «abyecto», cuerpo mercantilizado al que hay que colocar objetos, al que hay que convertir en otro objeto, entre más suntuoso, mejor. Al estar separado de sus deudos, el cuerpo muerto queda imposibilitado de generar la obligación mortal. Los deudos son capaces de desplegar su agencia, siempre y cuando puedan pagar por ella, siempre y cuando estén conscientes de los últimos deseos y de ceder ante la voluntad de cumplirlos.

Pero, ¿por qué preocuparse de la estandarización de un servicio o de la división del trabajo que representa la industria? ¿Por qué preguntarse por el cadáver o por su ritual? Sostengo que el ritual puede entenderse como una «conducta restaurada», una práctica más bien performática que se carga, agrega, quita o disminuye de forma constante. Esas acciones restauradas (Schechner, 2011) siempre tienen excesos y faltas: no hay dos velorios, ni dos funerales iguales, a pesar de que los actos que se sigan sean los mismos, a pesar de que las

personas que los ejecutan sean las mismas. Ni siquiera las plañideras podrían ejecutar dos veces las mismas escenas de llanto y desolación, porque la conducta no solo se restaura, porque en las prácticas y rituales donde se incluyen dolor o sentimientos hiperbólicos, las acciones también se estructuran de manera exacerbada y hasta exagerada. Veo en esa suerte de excesos y faltas su potencial para generar un relato complejo y una posibilidad de memoria; una suerte de hebra de ovillo que une, teje, borda y logra mantener la cohesión de un grupo social, una suerte de posibilidad de traspasar el estado de crisis en que nos deja la muerte, una capacidad de resolver y estructurar. Veo en la muerte la posibilidad de hacer simpoiesis, de escuchar en las ruinas los relatos que tejen la memoria.

Si es la industria, al promover la división del trabajo, de los espacios y la estandarización de servicios la que hace que cadáver y ritual se vuelvan meros procesos y productos que deben ser comercializados, ¿dónde queda y a qué se reduce el potencial del ritual y del muerto? Esto me lleva a pensar que una nueva forma de aproximarse al ritual para evitar la pérdida de agencias, tanto de los deudos como del cadáver, es observándolo dentro de su posibilidad aurática. Un aura que no se consigue transformando al sujeto en objeto (como al volverlo diamante), ni al estandarizar tumbas o epitafios, sino al hacer que cada ser humano viva y muera dentro de la heterogeneidad que nos permite decir que «cada cabeza es un mundo».

Sobre el «aura»

Ius imaginus era el derecho (*ius*) otorgado a los nobles romanos para mantener imágenes (retratos) mortuorios de sus ancestros.[6] Estas máscaras muchas veces eran usadas durante los funerales, cuando el rostro del difunto era cubierto con esta imagen —que mostraba un rango específico—. El ritual incluía a actores que vestían como los antepasados del muerto, y eran los encargados de ubicar la pintura en su rostro.[7] Antes del retrato estaban las máscaras hechas de cera —coloreadas—, terracota u otros materiales cuyo fin era ser lo más realistas posible. Sin embargo, este no fue el inicio. El ejemplo más lejano de este tipo de artefactos se ubica en Jericó (7000 a.C.), donde se encontró una máscara mortuoria hecha de molde de escayola, parte de un culto religioso que incluía conservar los cráneos de los antepasados con el fin de hacer reproducciones en yeso.[8]

Los mayas, por su parte, realizaban complicadas máscaras de jade para perpetuar la imagen del difunto (Díaz, 2014, pp. 624-625). Aquí, allá, en Oriente y Occidente, se han planteado formas para recordar, mantener o conservar la presencia de una ausencia. No está por demás señalar que la clase y el estatus no han estado alejados de estas formas de recordar. Eso puede notarse al pasear por cementerios nuevos y antiguos, en donde son las secciones, lápidas

6 Los retratos eran conservados en el *tablinum*, un despacho de los *pater familias* donde se conservaba la documentación privada y los retratos de los antepasados, para que de esa forma siguieran participando de la vida de los «vivos» (Díaz, 2014, p. 624).

7 «Funus», en *Smith's Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Funus.html

8 Las máscaras no solo fueron populares en Roma: máscaras mortuorias fueron desarrolladas también por los egipcios, quienes además tenían un Libro de los Muertos que ofrecía una serie de instrucciones —conjuros y sortilegios— para asistir al difunto en su viaje al otro mundo. Las instrucciones fueron populares en otros espacios, algunas tumbas de tlatoanis contenían también instrucciones que eran ubicadas entre los objetos colocados en sus tumbas.

o esculturas las que denotan quién era, cómo quiso ser recordado, cómo pudo y accedió su familia a hacer que lo recuerden: ¿será con una tumba con fecha de caducidad, o será con un proceso que incluya que mi cadáver se transforme en un diamante?

Si los artefactos u objetos que parten de los rituales o que servían como instructivo para el «buen morir» pueden rastrearse en tan tempranos tiempos de la humanidad, también se puede hacer esto con el ritual, con las prácticas que se han desarrollado para y con el muerto: el cómo morirse y cómo encargarse de un difunto han estado en el centro y en el margen de la historia humana. Por esta razón, no debe olvidarse que al hablar de ritual también estamos hablando de la tensión de diversos capitales y campos: la clase, el rango social, el espectro político y la condición económica. Desde antaño hasta la actualidad, la muerte también ha sido una cuestión de quién la puede pagar y de cuán prestigioso es el muerto.

Sin embargo, quiero hacer hincapié en lo que se ha perdido en estos tiempos con la industria funeraria, con la estandarización de servicios, la división de trabajos y lugares, y con la mercantilización de bienes y servicios para y alrededor del muerto. Vuelvo, entonces, a la pintura y a los objetos mortuorios. ¿No son acaso la pintura, la máscara o el retrato funerario obras con aura? Eso que se dice único e irrepetible, que trae consigo la lejanía más cercana: la imagen viva de un muerto. Para Benjamin (2003), el aura puede explicarse de la siguiente forma: «Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar» (p. 47). Cuando el autor menciona que el aura requiere de una cierta «unicidad y durabilidad», afirma también que dichas cualidades están estrechamente conectadas entre sí «como fugacidad y repetibilidad en aquélla» (p. 48). La pregunta, entonces, va más allá. ¿No será que, sin importar el retrato, la fotografía o la máscara, es el ritual lo que imprime esa aura al muerto? ¿No será que el ritual consigue ese aire de unicidad porque está hecho para el recuerdo, para el aquí y el allá? Parece garantizar un descanso eterno, mostrar un camino, no solo del muerto, sino también del vivo. Permite pensar en la propia mortalidad, elaborar el recuerdo y superar el desasosiego que provoca esa nada, ese limbo, ese futuro lleno de ausencias. Al ver al ritual como aurático, se puede también reflexionar en cómo afectan la estandarización y la división del trabajo y los espacios en la industria. Asimismo, permite observar cómo han afectado las ideas de la propiedad privada y de fetiche al muerto, cómo lo vuelven una mercancía.

El aura hace que el objeto artístico corte con la homogeneidad y se vuelva único, lo cual no se consigue al reproducir mecánica y artificialmente las obras:

> La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo «sentido para lo homogéneo en el mundo» ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único. Así es como se manifiesta en el campo de lo visible aquello que en el campo de la teoría se presenta como un incremento en la importancia de la estadística. La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar. (Benjamin, 2003, p. 48)

El carácter de la obra de arte también tiene que ver con su relación con la tradición —considerada como viva y cambiante—. A pesar de que Benjamin en este caso se refiere a la tradición pictórica y artística, vemos la posibilidad de darle al ritual una característica aurática. Si el ritual se piensa como una performance y está en permanente relación y tensión con la tradición, puede mencionarse que son estas características las que le otorgan la posibilidad de trascender,

de ser único, y además de que se vuelvan factibles las prácticas y acciones a su alrededor: la libertad de ejercer y elaborar, de forjar un relato común y, con él, la posibilidad de memoria —sea agradable o desagradable—.

Esa lejanía de la que habla el autor, por más cercana que parezca, tiene también su razón de ser en la formación del valor de culto con que se carga a las obras de arte. La lejanía es la antítesis de lo cercano, esa imposibilidad es lo que le da a la obra la posibilidad de volverse una imagen de culto. Esa naturaleza lejana que es incapaz de romperse también puede observarse en el ritual, donde la muerte puede verse como lejana o como imposible a pesar de estar permanentemente cerca (Benjamin, 2003, p. 49). Es el pensamiento sobre la propia muerte lo que es cercano, pero la muerte como acción puede estar aún alejada de la vida del ser humano. El ritual y la contemplación del muerto es lo que vuelve posible que aparezca esta cercanía, el *memento mori*.

Benjamin (2003) sostiene que la posibilidad aurática de la obra de arte viene directamente aunada a su función ritual: «El valor único e insustituible de la obra de arte "auténtica" tiene siempre su fundamento en el ritual» (pp. 50-51). Sin ese núcleo, la obra queda desprovista de su facultad de memoria, de testimonio. La obra se extravía en los escenarios de disputa porque pierde de alguna forma su valor agregado, aquel relacionado con el culto:

> Ese núcleo es su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico. Cuando se trata de la reproducción, donde la primera se ha retirado del alcance de los receptores, también el segundo —el carácter de testimonio histórico— se tambalea, puesto que se basa en la primera. (Benjamin, 2003, p. 43)

Lo auténtico o esa suerte de unicidad como parte de un testimonio histórico es lo que puede usarse para pensar en lo aurático del ritual, que no solo tiene que ver con parámetros estéticos. Veo la autenticidad en la posibilidad de que se realicen las agencias únicas y exclusivas de los deudos y del muerto: un ritual que permita catarsis y en donde no se esté pensando en la idea de la «paradoja de lo público», que obliga a sacar el ritual de los espacios privados, pero que también lleva a que las emociones se encierren en habitaciones y espacios reducidos —como consultorios psicológicos, tanatológicos o recámaras solitarias—.

En muchas ocasiones, los deudos se apropian del lugar de velación, desplegando y despertando agencias colectivas. En México, por ejemplo, es igual de válido contratar un mariachi o abandonar una sala y dejarla vacía durante todo el servicio, que disputarse un muerto y pelear por sus últimos deseos en pleno funeral. Todas son agencias válidas, todas son acciones cargadas simbólicamente. La memoria es la posibilidad de volver presencia una ausencia —una forma de «estar» en el mundo—.

Tanto la obra como el ritual hablan de una transformación en aquellos que lo presencian u observan; una cualidad esencial que posibilita el valor de culto y no simplemente un valor determinado por la experiencia o la exhibición. Bolívar Echeverría (2003), al respecto, menciona que la obra en sí funciona como «testigo o documento vivo, dentro de un acto ritual, de un acontecimiento mágico de lo sobrenatural y sobrehumano; de acuerdo al segundo, la obra vale como un factor que desata una experiencia profana: la experiencia estética de la belleza» (p. 13).

De la explicación que hace Echeverría se desprenden dos puntos. El primero es que se puede considerar al ritual funerario con un potencial de culto, es decir, que el mismo contenga un valor específico para el muerto y para los deudos; este tipo de valor tiene que ver con la posibilidad de generar relatos, reestructuraciones dentro de los núcleos, de potenciar y concretar la pérdida, y de despedirse bajo los deseos del otro, desplegando la obligación mortal. El segundo es que se puede observar un cierto «valor de la experiencia y exhibición» en los paquetes de previsión o de servicios inmediatos, en esa venta y compra que se hace, que garantiza seguridad no solo del servicio y de los trámites, sino también una propiedad privada —sinónimo de cierto prestigio social y de seguridad en el más allá—. El problema con la exacerbación de esos valores no solamente es que se prioriza la «experiencia» de un lugar seguro y prestigioso, y la «exhibición» del muerto en un lugar óptimo, higiénico e hipercontrolado; sino que a la par se restan las agencias de los deudos e incluso se limitan las muestras de creatividad de las personas que trabajan alrededor del muerto.

Estas pérdidas o anulaciones no significan tampoco que capilleros o agentes no trabajen bajo las demandas de los clientes. Más bien, ellos se encargan de garantizar que sus clientes se encuentren a gusto dentro de las posibilidades que ofrece la agencia en donde se esté llevando a cabo el servicio. Incluso, en los casos en que se debe actuar «por lo bajo» o al margen de la ley, carroceros y «muerteros» saben perfectamente cómo desenvolverse en lo que parece también un ambiente controlado y medido, en donde las jerarquías y los procesos, aunque al margen, están estipulados y definidos.

Las agencias funerarias, en todos los casos —deudos, muertos y trabajadores—, son vitales para lograr que el valor de culto se logre, para que el ritual tenga y conserve este potencial aurático de hacer que al muerto se lo despida bajo sus condiciones y no bajo estándares comerciales. La muerte no debería tener una ISO-9000, ni pretender alcanzar un certificado de calidad.

Más allá de la exuberancia de artefactos costosos y de espacios controlados e higiénicos, puede ser que para algunos la importancia no solamente se base en el costo y los tiempos medidos. Tal vez, otros prefieran despedirse con un pasillo, con el retumbar uniforme de unos tambores, con cantos religiosos o con las murmuraciones de un rosario. Todos queremos cosas distintas, aunque sigamos certeros pasos que hablan desde el pasado y la herencia. Por eso el ritual es una performance, por eso que le sobra y eso que le falta.

A pesar de la poca existencia de creatividad y, por tanto, de un sentido aurático en las actividades de la industria, sostengo que cada quien debe velar por darle a su muerto un relato único, una posibilidad más allá de lo reglamentario o arreglado en términos económicos.

Si cada quien reclama su obligación mortal, efectivamente, al ritual se le puede atribuir un aura, ese aire de autenticidad y ubicuidad. Asimismo, al entender el ritual como un ensamblaje también propongo verlo más allá de un cuerpo a merced de la industria. Más bien, mi propuesta es entender que a pesar de los límites, de las temporalidades fijas, de los márgenes impuestos a las actividades, sí se puede ejercer responsabilidad sobre el otro, reconocer su existencia dentro de los parámetros contextuales, convencionales y hasta normativos, y asegurar que tenga lo que nosotros desearíamos tener en esos momentos.

El ritual es para mí una simbiopoiesis: es entender que el cuerpo vuelve a la Tierra, que siempre hemos sido parte de ella. David Sherman (2014) recuerda que *humanitas* en latín proviene de *humando,* que significa ‘enterrar o enterrando’. *Humanidad,* por su parte, viene de la raíz *humare,* que significa ‘enterrar’. Sherman destaca así la importancia del entierro y

de los rituales que acompañaban a los cuerpos. Yo también destaco la importancia de volver a la Tierra. Cada ritual y su relato es único, esa es la oportunidad que nos brindan las ruinas de la Tierra de este tiempo. Devolvámosle, entonces, al cuerpo su monstruosidad polifónica, dejemos que sea un parlanchín mientras se marcha, escuchemos su testimonio de paso a partir de nuestros relatos susurrantes; exijamos y garanticemos que la memoria de su tránsito exista y perdure.

En definitiva: despidámonos bien. En tiempos convulsos, pandémicos, frágiles, arruinados y caóticos; que esa sea nuestra última y aurática venganza. **post(s)**

Referencias

Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría.* Buenos Aires, Caja Negra.
Bataille, G. (1991). *The accursed share* (Vols. 2-3). Nueva York, Zone.
Butler, J. (2005). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad.* Buenos Aires, Amorrortu.
Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México, Ítaca.
Díaz, T. (2014). Evolución del retrato funerario: La necesidad de perpetuidad. En F. J. Campos (ed.), *El mundo de los difuntos: Culto, cofradías y tradiciones* (pp. 623-640). Ediciones Escurialenses.
Echeverría, B. (2003). Introducción. En W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México, Ítaca.
Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene.* Duke University Press.
Kristeva. J. (1982). *Powers of horror: An essay of abjection.* Nueva York, Columbia University Press.
Lukács, G. (1968). *Historia y conciencia de clase.* La Habana, Ciencias Sociales.
Marx, K. (1964). *Economic and philosophic manuscripts of 1844* (D. J. Struik, ed.). International Publishers. (Trabajo original publicado en 1932)
Marx, K. (1967). *Capital* (Vol. 1). International Publishers Co. (Trabajo original publicado en 1867)
Martí, J. (2023). Nuevas herramientas conceptuales para un mundo que cambia: El posthumanismo. *Revista Sarance,* (50), 80-114. https://doi.org/10.51306/ioasarance.050.05
Sherman, D. (2014). *In a strange room: Modernist corpses and mortal obligation.* Oxford University Press.
Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*. México, FCE.
Stewart, S. (2020). *The ruins lesson: Meaning and material in Western culture.* Chicago, University of Chicago Press.
Stoler, A. (2008). *Imperial debris: Reflections of ruins and ruination.* Cultural Anthropology, 23(2), 191-219. https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2008.00007.x
Suzuki, H. (2001). *The price of death: Funerary industry in contemporary Japan.* Stanford University Press.
Tsing, A. (2015). *The mushroom of the end of the world.* Nueva Jersey, Princeton University Press.
Ritzer, G. (1993). *Karl Marx. En Teoría sociológica clásica.* McGraw-Hill.

RE-IMAGINAR LA DISCAPACIDAD: EL POTENCIAL SUBVERSIVO DEL ANARCHIVO

Pablo Aguirre

Este artículo es producto del avance de una investigación anónima para la obtención de grado de la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. La investigación «Re-imaginando la discapacidad desde el arte: abordando el Anarchivo a través de la indisciplinariedad y la interrelación» se realiza desde agosto de 2022.

Pablo Aguirre, artista e investigador. Desde su experiencia como hipoacúsico, su trabajo se enfoca en discapacidad, estética, cuerpo y perfomatividad. Es parte del grupo de investigación de Estudios Comparados de Artes, Universidad de los Andes. Correo electrónico: pa.aguirrepablo@gmail.com

- Máster en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.

Resumen

Este artículo propone re-imaginar la discapacidad como potencia transformadora, no como patología a superar. Con el Anarchivo se recuperan experiencias marginadas por el relato hegemónico. Desde la afectividad, prácticas artísticas colectivas cuestionan lógicas dominantes al desear un estar-juntos diferente. La escucha multisensorial y la documentación sensitiva potencian un archivo divergente. Lo performático va des-haciendo fronteras rígidas sobre corporalidad, abriendo grietas en el capacitismo.

Palabras clave

re-imaginar, discapacidad, Anarchivo, indisciplina, performance

Re-Imagining Disability: The Subversive Potential of Anarchiving

Abstract

This article aims to reimagine disability as a transformative power, not as a pathology to be overcomed. Experiences that are marginalized by the hegemonic narrative are recovered through the *Anarchivo*. Collective artistic practices, based on affectivity, question dominant logics by desiring a different way of being-together. Multisensory listening and sensitive documentation enhance a divergent archive. The performative gradually undoes rigid borders on corporeality, opening cracks in capacitism.

Keywords

re-imagining, disability, anarchiving, indiscipline, performance


Fecha de envío: 20/06/2024
Fecha de aceptación: 12/01/2025
DOI: https://doi.org/10.18272/post(s).v11i1.3181
Cómo citar: Aguirre, P. (2025). Re-imaginar la discapacidad: el potencial subversivo del Anarchivo. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 102-121). USFQ PRESS.



Más allá de concebir la discapacidad como una condición a superar o una patología que corregir, es necesario re-imaginarla como fuente de saberes y potencia transformadora. Lejos de la linealidad de los paradigmas médicos y funcionalistas que históricamente han borrado las experiencias diversas, las prácticas artísticas disruptivas abren caminos para repensarla. Desde mi propia experiencia encarnada como hipoacúsico, concibo la discapacidad como un entramado de condiciones materiales y capacitistas que han condicionado el cuerpo a determinadas maneras de habitar, imaginar, escribir y crear. En este contexto, vemos que el discurso de la discapacidad se ha erigido como una estrategia hegemónica de incorporación de los cuerpos impertinentes, de los cuerpos divergentes, a un espacio de control y vigilancia (Marín, 2020). Sin embargo, la discapacidad también se presenta como una propuesta epistemológica que se sitúa por fuera de los márgenes, que se afirma en lo frágil, lo errático y lo convulso. Apartándose de la mirada clínica y científica que define cómo debe ser la discapacidad y cómo los discapacitados deben hacer las cosas, estos cuerpos se interrogan a sí mismos, dudan con el otro, divagan y se expanden más allá de clasificaciones rígidas.

En tal contexto emerge la noción del *Anarchivo* como una herramienta crítica para desestabilizar los cimientos normativos del archivo hegemónico, caracterizado por una historicidad vertical y lineal (Marquina, 2017). Durante varios meses, hemos llevado a cabo una serie de conversaciones y encuentros colectivos con personas con discapacidad visual, músicos y estudiantes de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en los cuales hemos construido un Anarchivo a través de diálogos que posteriormente se superpusieron con la exploración sensorial y la creación de texturas en papel.

El prefijo «an» viene etimológicamente de lo anárquico y niega el orden, el principio y el mandato. Anteponiéndolo a la palabra «archivo», niega su forma de funcionamiento. Por tanto, el Anarchivo almacenaría, seleccionaría y/o produciría datos de manera arbitraria, sin una lógica de ordenamiento, más bien respondiendo a categorías espontáneas. Es decir, acentúa la riqueza de variantes (Gallardo Bustamante, 2022). Desde un enfoque que privilegia las lógicas no jerárquicas y las narrativas horizontales, el Anarchivo busca recuperar las voces y experiencias marginadas por los registros oficiales, así como las historias omitidas. Ahonda en los saberes silenciados por miradas eurocéntricas, capacitistas u otras que segmentan y medicalizan lo humano de manera restrictiva (Gallardo Bustamante, 2022). De este modo, surge la posibilidad de acercarse a la complejidad de las vivencias más allá de clasificaciones, acompañando la multiplicidad y respondiendo a otro tipo de categorías.

El Anarchivo se enuncia como una herramienta para desarticular nociones normativas sobre los cuerpos y sus posibilidades, para revelar cómo los discursos hegemónicos construyen una noción restrictiva de lo corporal, segmentando ciertos cuerpos como «anormales» y patologizando aquellos que se desvían de la norma. Así, permite entrever el cuerpo en su riqueza polifacética, como territorio en constante transformación y ampliación de significados. Desde esta perspectiva, el cuerpo se concibe como un entramado relacional que se expande más allá de sus límites físicos. Al mirar aquellos cuerpos que tradicionalmente han sido invisibilizados, se amplía el espectro de corporalidades que solemos considerar (Garland-Thomson, 2013). Esto permite ensanchar los márgenes de lo que entendemos por «cuerpo», articulando y resonando experiencias de una cotidianidad que remueve los estrechos parámetros con los que solemos definir-clasificar-documentar lo corpóreo. Es decir, acompañar su carácter performativo, en la manera en que se despliegan, se desordenan y se reconfiguran sus propias formas de ser cuerpo.

Desde la experiencia situada de mi corporalidad, he articulado diferentes voces a través de conversaciones con-junto-entre las cicatrices, las heridas, los errores, los sinsentidos, las sensaciones y los quiebres que almacenamos, y que finalmente conviene erosionar, revelar hasta que los sentidos estallen para afectarse desde la potencia transformadora de la discapacidad (Marín, 2020). También, para articular este Anarchivo, ha resultado pertinente la etnografía artística, que reconoce los procesos artísticos y creativos como parte integral de la investigación, involucrando métodos que desdibujan fronteras entre lo estético y lo social para dar cuenta de dinámicas en constante cambio (Ribalta, 2006, citado en Marxen, 2014). Así, el Anarchivo se ha construido en un proceso colaborativo de relacionamiento corporal y sensorial con artistas con discapacidad, y se ha materializado en encuentros cuyos registros se verán más adelante. De forma complementaria, la etnografía sensible ha ofrecido una comprensión fenomenológica de la experiencia cotidiana de la discapacidad mediante la inmersión corporal y la experimentación sensorial con lxs colaboradorxs. Esto ha implicado involucrar sentidos diversos y hacerse permeable a las lógicas pre-reflexivas que articulan sus realidades culturales específicas. Ello ha requerido la inmersión en la cotidianidad de forma compartida para entender cómo «los sentidos se imbrican produciendo significados» en los cuerpos y las culturas (Classen, 1993, citado en Moscoso, 2020).

Dado el carácter procesual y especulativo de esta investigación, ambos enfoques etnográficos se han desplegado de manera flexible a fin de vincularse orgánicamente al Anarchivo y a las características particulares de cada contexto y colaboradorx. En el texto, el Anarchivo se manejará como un ensamblaje dinámico que entreteje registros de múltiples voces, corporalidades, producciones artísticas y formas de creación involucradas. En el trayecto han surgido múltiples interrogantes: ¿de qué maneras los discursos hegemónicos sobre la discapacidad operan para mantener relaciones de poder que marginan ciertas corporalidades? ¿Cómo podría el Anarchivo desentrañar y cuestionar estas lógicas excluyentes? Al proponer re-significar la discapacidad como punto de enunciación de otros modos de comprensión del mundo, ¿qué nuevas epistemologías se habilitan? ¿Cómo amplía este enfoque nuestra comprensión sobre lo humano y los cuerpos? Además, al re-imaginar la discapacidad como potencia transformadora mediante el Anarchivo, ¿de qué manera se resignifican también las experiencias situadas de quienes la habitan? ¿De qué formas emergen subjetividades y modos de agencia disidentes? Finalmente, si el Anarchivo propone reconfigurar las clasificaciones rígidas que segmentan los cuerpos, ¿cómo recrea los vínculos entre ellos más allá de parámetros dicotómicos? ¿Cómo impulsa la comprensión de la corporalidad en toda su diversidad y potencia de expansión?

En este sentido, conviene remarcar que la construcción del presente trabajo se desprende o intenta desprenderse de un capacitismo que aún se encontraba internalizado en mi práctica creativa; en el proceso ha ido adquiriendo otros significados a partir de los intercambios, de la transferencia e interferencia en cada nota, en cada sonido, en cada gesto, en cada letra, en cada movimiento. Convengamos en que de este modo y al recorrer este intento de subvertir esos mecanismos capacitistas a través de una alquimia de recursos descartados, afectos y sentipensares compartidos con lxs otrxs, este trabajo ahonda afuera de los márgenes desde lo frágil, lo errático y lo convulso. Se interroga a sí mismo, titubea y duda con el/la otrx, se indisciplina, se va por las ramas y se desordena, se expande y no se finaliza. Y, quizá en tal impulso contra-capacitista, este artículo busca organizarse de esa manera, entablar otro tipo de vínculos más que establecer pautas que se limiten a definir unas cuantas formas de percibir. Es decir, no pretende dirigirse a un entendimiento consensuado casi académico del Anarchivo

desde la discapacidad, sino más bien intenta propagar el desorden como una posibilidad que emana de la propia corporalidad y cotidianidad que no pretende ser fijada, taxonomizada y rehabilitada.

Germinando otras prácticas desde lo indisciplinar

Las conversaciones realizadas entre Missael, Jessica, Luis y yo emergen de las incomodidades que subyacen a todo intento por capturar la práctica artística dentro de lógicas racionalistas excluyentes. Aquí nos convoca, en particular, la potencia política que adquiere el arte cuando prioriza lo afectivo por sobre pretensiones autónomas, dejándose habitar por la contingencia de los cuerpos. En especial, me interesa detener la mirada y la sensorialidad en aquellas voces que, desde la disidencia y las discapacidades, tensionan las estructuras que pretenden ordenar taxonomías estancadas sobre los modos legítimos de crear, pensar y relacionarnos. Lejos de certezas únicas, aspiramos a activar grietas donde las experiencias situadas puedan desestabilizar perspectivas hegemónicas, des-naturalizando y des-obedeciendo dinámicas de opresión, y dejando aflorar afinidades imprevistas. Más que respuestas, nuestro interés radica en atender con sutileza a las preguntas que dichos encuentros activan. El interés radica en dejarse remover por las potencialidades performativas del encuentro, donde lo esperado puede des-hacerse y lo impensado re-hacerse.

Desde la experiencia corporal situada en la dis/capacidad, pienso y pensamos en las potencialidades desobedientes de aquellas prácticas artísticas que apuntan a la dimensión afectiva y que buscan intervenir en las relaciones sociales y modos de subjetivación, no desde la idea de transgresión como tal sino desde la pregunta por la posibilidad de estar juntos de otra manera. Al articular e interpelar los afectos en todxs lxs involucradxs, estas prácticas despliegan una potencia crítica que parte de lo intuitivo, lo emocional y lo sensible para desnaturalizar dinámicas de dominación y exclusión. Más que transformar nuestras formas de habitar el arte, esto puede revelar modos renovados de acercarnos y encontrarnos que trascienden la esfera estética. Esto implica, como propone Marie Bardet (2023), «formular preguntas que se preocupan por tensiones y relaciones (...) producir modos de rearticular gestos y palabras para entrenar esa atención al cómo y al tono».

Si bien las prácticas artísticas exploran otras formas de accionar y trastocar lo visible, debemos problematizar sus supuestos emancipatorios. De otra forma, persiste el riesgo de reducirlas a gestualidades expresivas desarticuladas de sus configuraciones sociohistóricas, sin potencial desestabilizador de los patrones de opresión. Por ende, una perspectiva situada quizá nos permita rastrear lazos entre cuerpos afectados por violencias estructurales y una potencia disruptiva surgida de la acción colectiva. El «cuerpo-protesta», sostiene Manuel González (2017), logra existir en colectivo mediante lenguajes artísticos, en actos donde se expresan las singularidades de los cuerpos, afectándose por la diferencia y generando «redes de afecto y efecto» (p. 128).

Al invocar la performatividad conjunta en lugar de representar el mundo, las prácticas artísticas ocupan una dimensión ético-política que desafía la lógica individualista. La «obra» se convierte en un elemento secundario. «Lxs artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas», afirma Silvio Lang (2022, p. 6). Desde dicha perspectiva, lo fundamental está en el proceso de creación compartida entre lxs artistas Missael, Jessica, Luis y yo, donde la afectividad da lugar a formas colectivas de construcción de significados e intervención en los patrones de poder, en dinámicas de explotación que durante siglos han puesto el trabajo artístico al servicio

del mercado y de la cultura dominante (2022, p. 6). Estas prácticas artísticas colaborativas despliegan su potencia desestabilizadora al posibilitar que múltiples cuerpos entrecruzados desarticulen, aunque sea temporalmente, las lógicas del poder. «Como efecto de esos usos, nosotrxs artistas y los públicos o artistas no autopercibidxs aún como tal componemos afectos y conceptos inéditos» (2022, p. 6).

Cuando las prácticas compartidas se vuelven objeto de reflexión colectiva, se puede infundir nueva vitalidad a la comprensión de la realidad, moviéndola más allá de sus formas prediseñadas o institucionalizadas. La acción conjunta se vuelve entonces un espacio de especulación donde el conocimiento surge a través de las circunstancias, acciones, espacios y conversaciones de la vida cotidiana. Siguiendo las reflexiones de Stefano Harney y Fred Moten (2018), se puede comprender una práctica especulativa como estudio en movimiento: «cuando la práctica situada de un aula de seminarios o de un espacio okupado sale al encuentro del estudio en general» (2018, p. 176).

Estos espacios de especulación conjunta se vuelven, en última instancia, espacios de creación, de prácticas artísticas, donde nuevas realidades ontológicas emergen a través de reverberaciones colectivas en constante cambio. La realidad ya no se percibe como algo dado y fijo, sino como un constructo siempre temporal y moldeable. A través de la conversación y la performatividad situada, nuevos significados emergen y reconfiguran nuestra relación con nosotrxs mismxs y el mundo, desafiando así los paradigmas dominantes al invocar modos de estar-juntxs basados en la confluencia, no en la separación; en la resonancia y la interdependencia, no en la posesión individual; y en la simbiosis, no en la propiedad.

Desde este lugar planteo, planteamos, la construcción de otras prácticas que apunten, como afirma Jacoby (1968) en un extracto de su instalación-manifiesto «Mensaje en Di tella»: «no a la creación de obras sino a la definición de nuevos conceptos de vida». Porque las formas de subversión basadas en el discurso y la representación han demostrado ser limitadas. Lo que se necesita son modos de acción y práctica que desafíen las mismas condiciones de posibilidad de las nociones dominantes de humanidad, valor y racionalidad. A través de la práctica encarnada y la conversación, podemos conjurar ontologías basadas en el antagonismo, la colisión, la malinterpretación y la interrupción en lugar del individualismo, la objetificación y el extractivismo. La práctica artística puede convertirse en una herramienta para infiltrar, descolonizar, indisciplinar y ensuciar las categorías modernas, desplegando visiones, movimientos y formas de vida que revelan las obscenidades y violencias de la norma. Lo «nuevo» que surge no se basa en la armonía o la transformación positiva, sino en la proliferación de incompatibilidades y resistencias.

Desde esta corporeidad situada en la frontera, que confronta categorías excluyentes, me he volcado a explorar las potencialidades de una práctica artística desobediente, indisciplinada. He encontrado en las prácticas afectivas una vía para dar voz a quienes son marginadxs por la racionalidad hegemónica. Al priorizar la dimensión intuitiva, emocional y sensible, estas prácticas despliegan una fuerza anárquica capaz de abrir grietas en estructuras opresivas. Es en ese umbral de la potencia afectiva donde ubico la tensión, habilitando la emergencia de otros modos de crear, pensar y habitar lo común. Más allá de recetas cerradas, propongo abandonarme a la contingencia de los encuentros para que, al conjugar voces diversas, surjan modos disruptivos de estar juntxs. Es desde aquí, instalado en este locus enunciativo situado, que planteo la necesidad de prácticas que, más allá de la representación, desanden las rutas de la normatividad para hacer florecer otras ontologías.

Es desde la escucha y la conversación que pretendemos germinar un deseo de transformación social, articulando herramientas para cuestionar los marcos normativos dominantes y

capacitistas. Esto implica poner en tensión las categorías disciplinarias que han autorizado ciertas prácticas y subjetividades como legítimas. Doménica Polo, artista con discapacidad, expresa:

> Es así como los espacios del arte tienen la posibilidad de otorgar a los cuerpos los procesos y herramientas necesarias para transformarse, posicionarse y dialogar de manera intensa desde aquellas concepciones que se buscan desaprender. Por medio del arte, se potencian las maneras en las cuales miramos y hablamos de la discapacidad y, sobre todo, generamos constantes intercambios desde lo personal. (2021, p. 19)

Sin embargo, al dar cabida a voces que aparentan transgredir las nociones artísticas hegemónicas, podemos exponer cómo incluso las llamadas «vanguardias», que proyectan rupturas, reproducen y prolongan, a nivel conceptual y discursivo, las categorías disciplinarias que legitiman ciertas corporalidades y experiencias para ser representadas artística y mediáticamente. Por ejemplo, en las obras de *body art* de artistas como Stelarc, donde el cuerpo es presentado como un ente mejorado a través de la tecnología, se refuerzan nociones de capacidad y control que difieren de la discapacidad en tanto prótesis, pues la tecnología se convierte en un instrumento de poder que expande los límites del cuerpo hacia ideales de funcionalidad y perfección, arrinconando la discapacidad hacia la rehabilitación continua. Otro ejemplo lo encontramos en las obras de Joel-Peter Witkin, cuyo trabajo fotográfico representa cuerpos con deformidades, mutilaciones y discapacidad en escenarios cuidadosamente construidos que evocan una estética grotesca y barroca. Aunque Witkin afirma explorar la belleza en la diferencia, sus imágenes confrontan al espectador con la materialidad de la muerte y la fragilidad de la vida, al tiempo que despersonalizan los cuerpos representados. Esta teatralización, que toma cadáveres o fragmentos de cuerpos y los convierte en objetos estéticos, niega su identidad y los sitúa en un espacio ambiguo donde lo sublime y lo grotesco coexisten. Así, aunque su obra puede ser leída como una reflexión sobre la mortalidad y la violencia, también refuerza dinámicas de anonimización y cosificación que históricamente han marginado a ciertos cuerpos, particularmente aquellos considerados «diferentes» o «impropios».

Tal fenómeno no es exclusivo del arte contemporáneo: ya en el arte clásico, los artistas utilizaban figuras con malformaciones físicas en cuadros y esculturas, no para dignificar sus corporalidades, sino para enfatizar contrastes dramáticos o grotescos frente a los ideales o paradigmas de belleza. Estas genealogías artísticas, desde el arte clásico hasta propuestas contemporáneas, siguen enmarcando los cuerpos considerados «diferentes» o «discapacitados» como objetos de fascinación, exotización o inspiración, sin cuestionar realmente los patrones capacitistas subyacentes. Nuestro enfoque nos lleva a profundizar en cómo incluso las supuestas prácticas subversivas del arte están moldeadas y construidas desde los marcos conceptuales e institucionales dominantes —desde el lenguaje mismo—, de modo que su capacidad transformadora queda circunscrita de antemano.

Este atisbo nos invita a cuestionar la capacidad del arte hegemónico de autorreflexión crítica, llamándonos a desnaturalizar e indisciplinar los conceptos mismos que estructuran nuestra aprehensión del mundo. Con esta intención, Karina Marín (2020) retoma el nombre que el activismo estadounidense ha dado a estos modos de representación: «pornografía inspiradora» (2020, p. 133). Este encuadre de los cuerpos de la discapacidad, explica la autora, sirve para el estímulo de las vidas ajenas y lleva estos cuerpos, sub-expuestos de manera institucionalizada por siglos, a la sobre-exposición bajo las «luces del discurso mercantilista de la auto-superación, de la productividad eficiente y de la lucha por alcanzar la felicidad individual venciendo cualquier barrera».

Buscando asimilar los cuerpos de la discapacidad, el contenido que se va insertando en prácticas artísticas tiende a repetir ideologías y discursos en torno al cuerpo, muchas veces para congraciarse con las minorías divergentes y domesticarlas en un sistema cultural que no permite impulsar la potencia transformadora del cuerpo divergente, mucho menos del cuerpo discapacitado. Voy interpelando(me): ¿podemos potenciar la discapacidad desde lo indisciplinar? ¿Qué sucede cuando la complicidad con lógicas de legitimidad o diferencia se interioriza a través de la misma infiltración de prácticas artísticas hegemónicas? ¿Cómo pueden las prácticas artísticas reconfigurar nociones de corporalidad que desafíen la divergencia? Al fin y al cabo, ¿no es lo indisciplinar lo que realmente perturba las jerarquías de la capacidad, en lugar de buscar acomodar la diferencia dentro de ellas? Intentando seguir removiendo(me), invoco al colectivo DesFace:

> Muchos artistas piensan que politizar el arte es decir unas cuantas verdades sociales a través de su obra, utilizándola como medio discursivo, y creen que hacen un gran favor al movimiento libertario o revolucionario dando su trabajo a los circuitos oficiales, cuando lo que hacen en realidad es reafirmar, una vez más, que el mercado es capaz de absorber toda crítica que se limite al contenido discursivo de la obra, a lo meramente lírico. (2012, p. 94)

En el marco de las prácticas artísticas desde la discapacidad que profundizaremos a continuación, percibimos que más allá de la obra que pueda ser domesticada o comercializada, dentro de una práctica, esta debe sumar al contenido manifiesto una forma de ser y circular (Colectivo DesFace, 2012). Pero aquello puede estancarse dentro de una fetichización y disciplinación si no existe una autoorganización y otras formas de participación política. La indisciplina es, en ese sentido, una herramienta insurgente para romper los límites de la propia forma de arte, de lo denominado «producción cultural» y sus lógicas de reproducción social. Se trata de una praxis política que resurja en otras formas de habitar el territorio y relacionarse con el entorno, una acción colectiva capaz de conectar prácticas de proliferación política con una transformación radical de nuestra relación con el mundo.

La indisciplina en torno a la discapacidad nos permite desafiar las nociones dominantes de normalidad, mérito y valoración. Nos llama a desaprender el mito del cuerpo íntegro y completo, y a repensar en cambio la diversidad corporal, la intimidad y la sensibilidad. Así, la indisciplina deviene camino hacia una transformación social más profunda: desmantelando jerarquías de capacidad y ampliando los márgenes mismos de la humanidad. La discapacidad y la indisciplina desafían nuestra comprensión racionalista, invitándonos a atravesar resonancias silenciadas de nuestra humanidad. Nos lleva a reimaginar lo humano más allá de un lente sensible, que descansa en la vulnerabilidad y en la interdependencia. Nos permite, en palabras de Drixie Ikeya de Ka Pesada Subversiva-Bolivia, reconocer que el arte nos pertenece y pasar de ser objetos del arte a «ser sujetos que hacen arte» (La pulga podcast, 2023).

El arte como pretexto de encuentro entre experiencias diversas posee un potencial emancipador. Pero no basta dar cabida al «otro», es necesario indisciplinar las categorías que autorizan ciertas prácticas como legítimas. Se manifiesta entonces una poética de la existencia que trasciende el marco estético e interviene materialmente en las tecnologías de poder disciplinario que más profundamente cercenan la libertad. La obra deja de ser un fin en sí para volverse indicio de esta dimensión performativa compartida, que, como práctica, revela nuestra capacidad conectiva y nuestro agenciamiento colaborativo como fuente de

autonomía colectiva. Solo a través de esta reinvención performática de lo común, las prácticas artísticas desde y hacia la discapacidad pueden adquirir verdadera dimensión transformadora.

Desde tal perspectiva, se vislumbra la necesidad de desarrollar prácticas que, más allá de la intervención puntual, tiendan a la construcción de un archivo divergente. Un archivo que no se circunscriba a la mera conservación de las formas, sino que se constituya como plataforma activa capaz de potenciar otras genealogías descolonizadoras. Este Anarchivo en gestación apuntaría a tensar los mecanismos de su propia construcción, permitiendo la emergencia de significados, experiencias y sensibilidades contingentes. Solo a través de un archivo vivo, permeable a la heterogeneidad y dispuesto a ser perforado por la experiencia colectiva, podrán deshilarse las narrativas normativas instaladas. El presente texto, entonces, abre el horizonte hacia la exploración de herramientas y encuentros capaces de materializar un archivo disidente, motor de nuevas configuraciones socio-materiales.

Anarchivo, una práctica sensible

La discapacidad devela, más que una horizontalidad o una verticalidad, una multidireccionalidad que rompe también con la unidireccionalidad con la que se pretende establecer o manejar un discurso. El Anarchivo también se construye desde ese lugar, desordenado y desbordado como una pulsión latente del cuerpo que desiste de ser normalizado, escapando de las clasificaciones para erigirse como un tejido orgánico en donde convergen múltiples voces, miradas y experiencias situadas que se entrelazan y potencian más allá de toda tentativa de fijación o apartamento, de asimiento con parámetros normalizantes.

Este Anarchivo que recoge las experiencias situadas de la discapacidad se construye a través y desde diversos ejercicios micropolíticos: la documentación sensitiva de texturas, sonidos y memorias corporales que desdibujan fronteras entre cuerpos; los encuentros y las conversaciones de escucha empática que fomentan recuperar voces silenciadas; las escrituras cooperativas (desde las texturas), escrituras otras que entretejen relatos fragmentarios revelando zonas de opacidad; las performances que incitan a dejarse afectar por lo inasible. Estas prácticas permiten abordar lo inacabado al resistir clasificaciones tajantes y dejar germinar otros significados en los intersticios.

El concepto de Anarchivo hace referencia a la creación y organización de archivos alternativos que suelen estar conformados por documentos, imágenes y materiales que han sido excluidos del registro oficial o hegemónico debido a su contenido subversivo, contracultural o político. Según Marquina (2021), el Anarchivo se considera una práctica crítica y creativa, ya que se enfoca en cuestionar y subvertir las estructuras de poder en el ámbito archivístico y museístico. Por su parte, Matienzo (2019) señala que el Anarchivo permite la creación de nuevas narrativas históricas que visibilizan y dan voz a sujetos y colectivos que han sido marginados y silenciados por la historia oficial.

En tal sentido, el Anarchivo se presenta como una herramienta de resistencia, de construcción de conocimiento y memoria colectiva. Según Lafuente (2015), el Anarchivo busca desafiar la noción de autoridad y verdad histórica que se establece a través del archivo y los museos, y propone una visión más horizontal y participativa de la construcción del pasado y del presente. Asimismo, se enfoca en la preservación y la difusión de materiales que pueden ser considerados efímeros o marginales, pero que tienen un valor cultural y social significativo.

Entendemos que el Anarchivo viene desde la arqueología de los medios (como una búsqueda de valoración de experiencias y prácticas que quedaron desplazadas por los relatos históricos que se han hecho hegemónicos por razones culturales e ideológicas). Su potencialidad para registrar, documentar, catalogar e interpretar objetos y pistas del pasado puede activarse de manera crítica, poética, filosófica y vitalista desde la investigación-creación, tal como propone Gallardo Bustamante (2022).

Esto abre la reflexión sobre ontologías corporales enredadas en constante vibración con lo otro próximo. Si los cuerpos también conversan a través de las pieles, los nervios o los ecos que rebotan en ellos, entonces se tejen redes sensibles que posibilitan habitar el mundo desde múltiples materias, colores y texturas más allá de lo establecido por la norma. El Anarchivo invita así a sumergirse en las potencias de lo sensible para desentrañar otras gramáticas del cuerpo-mundo ancladas en las frecuencias y las resonancias entre todos los seres, donde se albergan procesos colectivos de escucha afectiva y documentación sensitiva, como en los encuentros individuales con cada uno de lxs colaboradorxs, registrados después de varias conversaciones. Estos procesos conllevaron formas autónomas de sociabilidad y conocimiento sin pretensión de control normativo. La potencia política de este Anarchivo radica en habilitar la emergencia de lo que se sustrae a la inteligibilidad dominante. Al promover la autogestión de singularidades que germinan en los intersticios, despliega horizontes que intentan remover las bases del poder establecido desde sus propias grietas.

Encarnar y resonar

Nuestra imaginación política requiere una arqueología capaz de escuchar lo imperceptible y acoger lo múltiple (en este caso, la multisensorialidad). Una arqueología que explore las ruinas dejando emerger sus potencias omnipresentes. Que desentierre la memoria situada en las cicatrices para tejer otros relatos posibles desde la fragilidad. Que afirme la potencia de lo inacabado como matriz fecunda para germinar otras realidades. Solo una arqueología así podrá responder creativamente a la catástrofe, desde la fuerza de lo que anida en sus resquicios.

Más que explorar «ruinas» de forma neutral o dar voz a experiencias de forma acrítica, esta práctica expande las potencias subversivas latentes en dichas voces. Lejos de métodos evaluativos, desentrañaremos los discursos de poder sedimentados en los cuerpos a través de una escucha que siembre dudas sobre todo veredicto. Solo dejando que la improvisación abra brechas en nuestras categorías rígidas, podremos reconocer la rebeldía que anida en ese habitar silenciado. Al abrirnos sin resguardos en el intercambio, aspiramos a que la fragilidad exprese su potencia dislocadora.

A continuación, describo el contexto y la ocupación u oficio de cada uno de lxs colaboradorxs:

1. **Missael Durán. Músico.**
   Cursa la licenciatura en música de la UACJ, donde estudia flauta y aspira a especializarse en dirección orquestal. Tiene discapacidad visual de nacimiento y usa regularmente su bastón plegable para movilizarse. En 2023 tuvo su primer concierto, dirigió una orquesta de la UACJ. Trabaja también para fomentar la enseñanza del braille a través de la música. Vive en Ciudad Juárez.

2. **Jessica Félix. Música.**
   Cursa la carrera de música en la UACJ, donde estudia flauta y participa en conciertos. Nació con una discapacidad visual y usa un bastón plegable de apoyo. Ella busca perfeccionar su técnica interpretativa y aspira a ser intérprete de música de cámara tras titularse. Vive en Ciudad Juárez.

3. **Luis Castro. Músico.**
   Enseña música. Fue el primer estudiante con discapacidad visual en graduarse de la licenciatura en música de la UACJ, donde estudió guitarra. Su pérdida visual fue gradual, cuando estuvo en la prepa llegó a ser total. Actualmente enseña el instrumento a niños y jóvenes en un instituto especializado, da clases de música a personas con discapacidad visual a través del braille. Vive en Ciudad Juárez.

4. **Pablo Aguirre. Artista, arquitecto e investigador.**
   Cursa una maestría en la Universidad de Ciudad Juárez. Tiene discapacidad auditiva de nacimiento (hipoacusia), usa audífonos en ambos oídos. Es de Bolivia y estudia e investiga en Ciudad Juárez desde 2022. Investiga sobre la discapacidad desde 2020; pero en su corporalidad y su cotidianidad, es algo que lleva investigando desde la primera vez que usó sus audífonos: a sus siete años.

Al inicio, las conversaciones tomaron la forma de entrevistas semiestructuradas. Sin embargo, pronto las preguntas cedieron lugar a la conversación abierta. Inspirado en el concepto de «arte útil» de Tania Bruguera, asumí un rol de iniciador, acompañando desde lo sensitivo y lo reflexivo. Parte esencial de esta postura fue proponer un diálogo bidireccional, donde tanto yo como los demás pudiéramos compartir y cuestionar, desde un lugar de escucha activa, nuestras diferentes experiencias e interpretaciones; ellos tuvieron la libertad de acercarse y preguntarme sobre temas como mi trayectoria vital, mi discapacidad y mi práctica artística.

El cuerpo ha sido un eje articulador de nuestra indagación, explorando experiencias entre las grietas. Paulatinamente emergió lo multisensorial, entendiendo que los sentidos cooperan en un entramado de percepciones. En este sentido, Missael me contó su entusiasmo al conocer por primera vez una batuta para dirigir una orquesta. Al entender la forma en que el director se comunicaba con los músicos, se dio cuenta de que su experiencia sensitiva, al no contar con la vista, adoptaba otra forma menos rígida que la mera conducción visual. Percibiendo la música más allá de lo auditivo, empezó a imaginarse a sí mismo en el rol de director, ampliando su esfera sensitiva multisensorialmente. Missael trascendía así los límites de lo visual y sonoro al dirigir, manejando el silencio, los tiempos o texturas, explorando con el tacto. Antes de dirigir una orquesta, imaginándola. Su reflexión deja entrever que esa imaginación de la dirección musical se nutre de una percepción corporal más integral:

Missael:
Entonces,
te voy a invitar a uno de esos conciertos
para que te des una idea de cómo
me siento a la hora de tomar una batuta
en mi mano y dirigir.

Es, yo lo veo así,
como pez en el agua (...)
A partir de que conocí lo que era una batuta,
y conocí cómo se comunicaba el director con los chavos,
empecé a experimentar.
Yo decía: quiero hacer eso (...)
No te creas, de chavito, yo ya agarraba la batuta
y dirigía una obra. Así, a toda madre sin saber cuál es.
Entonces, haz de cuenta que digo dirección orquestal
y lo traigo aquí, en el corazón.

Pablo:

Va a ser un gusto verte dirigir, o más bien escucharte.
Al indagar mediante lo sensible cuál consideraba Jessica que podría ser nuestro mejor sentido en caso de discapacidad, menciona que más bien es una combinación de todos: una interdependencia sensorial. En una de nuestras primeras conversaciones, al platicar sobre cine, ella menciona:

Jessica:

Yo sí disfruto las películas, escucharlas.
Me gusta seguir los diálogos.
Desde chiquita era la que insistía para que pongan películas.
Cuando pasa algo,
cuando están escapando de un lugar,
pregunto a quien está al lado: ¡Oye!, ¿qué pasó? ¿Qué está pasando? (...)
Es que te acostumbras,
siempre dicen que a falta de algo el cuerpo desarrolla algo más.
A mí me decían: ¡Es que tú tienes buen oído!
¡Es que tú tienes buena memoria!
Es que creo que tu cuerpo tiene que seguir adelante
y te apoyas de otros.

Pablo:

Claro... y ¿sientes que el oído es tu mejor sentido?

Jessica:

Yo creo que es una combinación de todos.
El tacto me ayuda a reconocer (...)
no sabría cómo explicarte
porque para mí es casi normal.
El oído, pues me ayuda con la música y para sacar las notas.
La memoria me ayuda para aprendérmela,
para recordar cómo suena.

Esta perspectiva nos hace reflexionar y cuestionar la concepción normalizadora de «capacidades diferentes», ya que recalca que no solo se trata de los sentidos restantes al capacitado, sino también la articulación del denominado «discapacitado» con los demás. De este modo, cuestionamos cómo solemos configurar el cuerpo humano bajo una dependencia excesiva de un solo sentido, la visión mayoritariamente, y en una lógica oculocentrista, obviando la pluralidad inherente a la percepción.

Aprender a valorar la interdependencia entre los sentidos es central en esta investigación. La noción de una «combinación de todos» que menciona Jessica implica reconocer que percibir el mundo involucra procesos sensitivos entrelazados. La interdependencia sensorial nos recuerda que aislar algunos sentidos de otros resulta en una experiencia perceptiva incompleta. Al privilegiar excesivamente la vista u otro sentido en particular, se termina obstaculizando la participación colectiva del tacto, el gusto, el olfato y el oído en nuestra interrelación con el entorno.

La interdependencia sensorial que resaltan estas reflexiones cuenta con una dimensión aun más valiosa al reconocer el papel de los otros cuerpos en nuestra percepción. No únicamente se trata de los sentidos individuales, sino de cómo estos se entretejen con los sentidos de aquellos que nos acompañan. Un ejemplo claro son aquellas situaciones en las que, para dilucidar alguna tarea o aclarar información recibida, pedimos a unx compañerx que nos repita una palabra o concepto para complementar nuestra propia percepción con la suya.

Al reflexionar sobre cómo la interdependencia sensorial afecta nuestra percepción del mundo, tengo un recuerdo que, de algún modo, evoca la confluencia sensorial articulada con lxs otrxs, en este caso entre mi papá y yo.

> Me traslada a mi niñez, cuando empecé a usar audífonos. En aquel tiempo mi papá, siempre aficionado a la música, compartió conmigo una pieza de música clásica. Mientras la pieza discurría, me indicaba que prestara atención a ciertos sonidos, cerrando los ojos para escuchar algunos instrumentos, mientras iban apareciendo. Como llevándome de la mano, acercándome a esos sonidos agudos que aún son perceptibles en la memoria.
> Años después comprendí el regalo sensitivo que me había dado: me había revelado las posibilidades de la percepción a través de sus sentidos, de su sensibilidad, de sus recuerdos y su forma de experimentar los sonidos a través de la música.

En el intercambio de nuestras experiencias notamos que nuestra comprensión de lo real adquiría otras dimensiones. Pensando sobre todo en lo limitada que resulta toda experiencia individual, ya que desde muy temprano estamos inmersxs en tramas sensitivas donde confluyen nuestros sentidos con los de lxs otrxs.

Fragilidad y texturas

Durante nuestras conversaciones en otros encuentros, indagamos de qué manera solo lo visual y auditivo pueden transmitir experiencia. ¿Acaso no ocurre todo el tiempo que distintos estímulos dialogan para crear significados? ¿Cómo re-imaginar entonces las potencialidades del tacto más allá de la mera sensación física?

Al conversar, pensamos que algunas sensaciones podrían transmitirse por otros medios, otras materialidades. Pensamos indagar desde las texturas, lo que nos remitía a una posibilidad de experimentar más allá la práctica artística (visual y musical) de cada unx. Asimismo, esta experimentación se despliega a raíz de la cotidianidad de Missael, Jessica y Luis con el braille, con las texturas, pero trasladándose a otra potencia, más íntima.

Evocamos la práctica de Lenin Carrera, artista con discapacidad visual conocido por su trabajo fotográfico. Carrera acercaba su práctica artística al encuentro con los demás sentidos

como el olfato, el tacto y la audición, para la construcción de sus imágenes. En su proceso creativo, Carrera se situaba en entornos específicos para capturar los olores, las voces y las texturas de los espacios, a partir de los cuales construía sus fotografías.

El contacto directo con la obra y los procesos de Carrera nos brindaba, aunque sea parcialmente, una posibilidad de reconocernos en modalidades alternativas, de dar sentido a nuestra cotidianidad y a nuestra propia práctica artística. Nos permitía reconocer formas distintas de percibir, sentir y comprender el mundo a través de sus imágenes construidas desde su discapacidad, desde su corporalidad.

Estas son algunas de las percepciones que surgieron al tener la oportunidad de acercarnos directamente a la obra de Lenin Carrera, trabajo que se presentaba como una lámina en tres fragmentos: el primero era una textura generada a partir de la propia fotografía, el segundo contenía una descripción en braille, y el tercero mostraba una imagen acompañada de un texto explicativo.

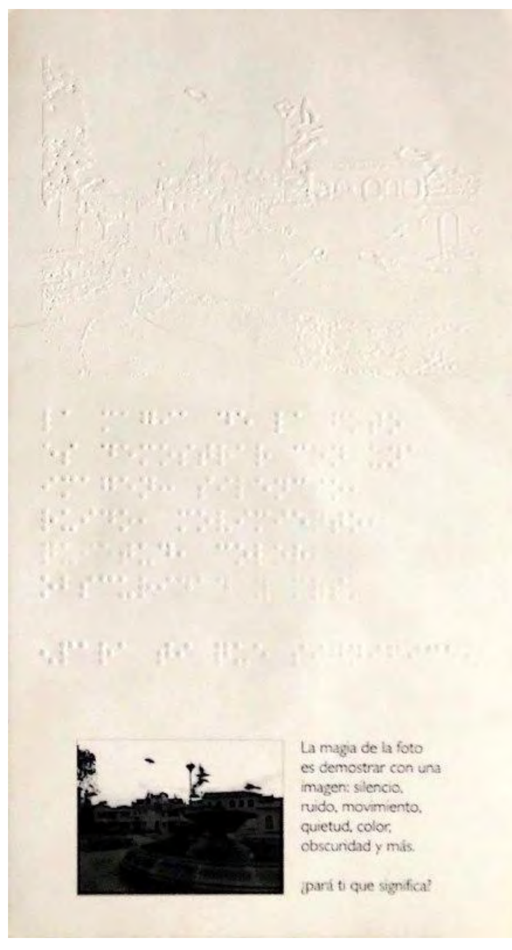


Figura 1. Fotografía táctil. En «El espejo de la mirada encarnada: fotógrafos con ceguera/baja visión en Quito», de Lenin Carrera. En Schlenker (2013, p. 289).

Jessica:
Ay, el braille está muy aplastado,
no lo voy a poder leer,
pero es como la foto de un paisaje, ¿no?

Pablo:
Sí.

Jessica:
Pues mira, yo me imaginé un lugar,
así como un bosque donde no hay mucha gente.
Obviamente no hay gente. Animales, sí (...)
Por ejemplo, andan conejos libres, andan pájaros.
Y se escucha como viento, como agua, porque yo me imaginé un río ahí...
Yo, si hubiera pintado... siento como si fuera un caminito.

Pablo:
En otra ocasión, Luis reflexionaba sobre esta lámina:

Luis:
(...) está interesante.
Aquí el relieve, como ¿qué sería?
Está interesante resignificar la foto.
Yo todavía estoy tratando de aprender eso...
porque yo no nací ciego.
Pero, por ejemplo,
hablando del centro donde estoy con el profe Roberto,
en las vacaciones llevaron a los niños a un campamento en la sierra,
en el que hicieron diferentes actividades.
Pues obvio, el paisaje estaba muy bonito,
pero fue interesante la percepción de los niños.
Les preguntaban qué fue lo mejor del campamento,
y precisamente decían eso...
no era tan importante lo visual para ellos,
les gustaba cómo se sentía estar cerca del río,
o el olor a pino, el olor a árboles.
Entonces está muy interesante percibir también el ambiente.

Coincidimos en que el trabajo de Lenin se apartaba del discurso oculocentrista e individualista de la percepción, de la noción reduccionista que privilegia un sentido sobre los demás. En este caso, la visión. Es a través de los olores, las voces y lo táctil de los entornos donde intuíamos que se situaba y exploraba para construir las imágenes. Pensábamos entonces en la multisensorialidad como la confluencia de experiencias sensorio-afectivas. En el cuerpo dotado de memoria e historia, ese cuerpo que atraviesa y se deja atravesar por las sensaciones para convertirlas en arte. El cuerpo como punto de partida y llegada en la búsqueda estética.

En esta búsqueda de amplificar la sensibilidad, los sentidos se fueron desplegando a partir del gesto, para compartir sobre el encuentro y nuestras percepciones iniciales, en este caso, sobre cómo nos percibíamos a nosotrxs mismxs, lx unx a lx otrx. Sentí que profundizábamos en el corpus performático donde confluyen la introspección, la escucha y la exploración de la vulnerabilidad como fuente de transformación personal y colectiva.

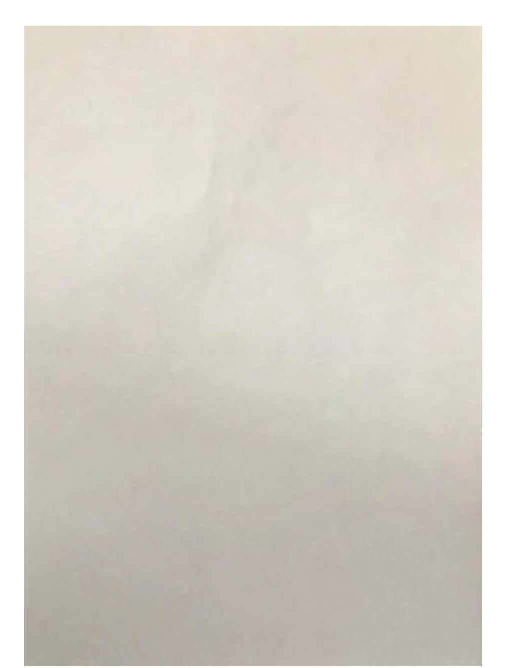


Figura 2. Texturas (Pablo Aguirre) a Jessica. Vista del anverso de la hoja. Cortesía del artista.



Figura 3. Texturas (Pablo Aguirre) a Jessica. Vista del reverso de la hoja (esferas de plástico). Cortesía del artista.

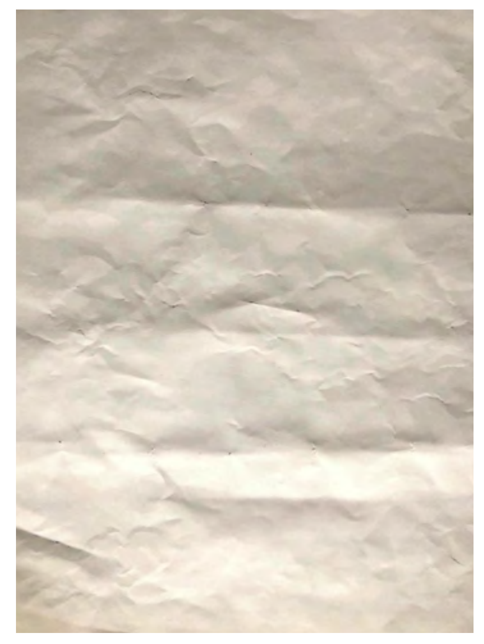


Figura 4. Texturas (Jessica Félix) a Pablo. Vista de la intervención de Jessica de las imágenes 2 y 3. Cortesía del artista.



Figura 5. Textura de Jessica (a Pablo Aguirre). Vista de la textura espiral de Jessica. Cortesía del artista.

Texturas-Jessica Félix

De manera espontánea, como un gesto, acerqué un pliego de papel a Jessica, buscando reflejar con las texturas cómo pensaba que ella me había percibido luego de nuestro diálogo. Añadí también un fragmento de plástico con esferas para reventar, imaginando que esto podría resonar con lo conversado y le invitaría a continuar la exploración. Quería de este modo prolongar la reflexión sobre nosotros mismos y nuestra percepción del otro, retomando las ideas en torno a la obra de Lenin Carrera y su uso de diversos materiales y sentidos más allá de lo visual.

En ese contacto, me llamó la atención su manifiesta habilidad para gestionar con cierta audacia las demandas de la cotidianidad desde su corporalidad, como desenvolverse cuando estaba en la escuela o en una fiesta infantil. Parecía tener siempre un as bajo la manga que le permitía hacer frente a situaciones que para otrxs podrían resultar abrumadoras o desconocidas.

Posteriormente, ella me devolvió el papel con las marcas de las esferas de poliburbujas reventadas, transmutadas en el papel. Intuíamos que esta acción le había supuesto cierta calma y alivio; desde que tuvo el papel sintió la curiosidad de presionarlas. No obstante, resistimos la tentación de categorizar su gesto o atribuirle un significado unívoco. Más que encontrar una explicación definitiva, nos dispusimos a habitar la ambigüedad de lo que subyacía a su modo de encarnar el encuentro y explorar desde la textura. Al optar por la opacidad sobre la transparencia, quizás comenzamos a escuchar otras sensorialidades y sensibilidades, dejándola manifestarse en sus propios términos.

Estas prácticas esconden un potencial subversivo difícil de categorizar, al instalarse en la textura de lo indecible: dejan percibir que tras todo gesto siempre acechan múltiples posibilidades de encarnación. Quizá sean, como menciona val flores en la entrevista realizada por Piaser y Rodríguez (2022), «una práctica poética porque abre o cancela la imaginación y la fantasía».

En el otro ejercicio, donde cambia la dirección y aparecen otras texturas, el gesto dejaba entrever nuevas dimensiones latentes en el encuentro. Jessica traza una espiral, una textura rígida que ocupa todo el papel. Yo desarticulo esa hoja añadiéndole más rigidez, doblándola en partes iguales. Uno proponiendo espirales de pensamiento, otro fragmentando para demarcar territorialidades.

Quizás en ese cruce entre gestos latían otras interrogantes por extenderse. O acaso solo eran modos de dejar entrever cómo cada cual habita su fragilidad al afectarse, al afectarnos. La promesa de más rastros revelaba un diálogo itinerante, siempre por comenzar entre lo dicho y lo tácito.

Texturas-Luis Castro

El encuentro con Luis no se limitó a un intercambio de opiniones. Fue una instancia para intentar desestabilizar preconceptos sobre la forma en que solemos abordar temas como la discapacidad: cómo la percibimos y, sobre todo, cómo la vivimos. En nuestras pláticas, buscamos partir menos de conceptos preestablecidos y más de la atención a nuestras propias experiencias, nuestra cotidianidad.

En uno de los encuentros, yo le ofrecí un papel que simulaba una montaña, pensando en la tranquilidad y la paz que muchas veces alcanzo a vislumbrar en las montañas del territorio andino, de donde vengo. Montañas que contienen la sabiduría telúrica que ha moldeado mi forma de entender el mundo, divergente de visiones reduccionistas o que no contemplan la interdependencia entre los seres y su territorio.

Más allá de entender esta interdependencia, al conversar sobre el vínculo con nuestros territorios se van encontrando experiencias que resignifican otras realidades. Sin pretender acuerdos definitivos, dejamos que la tensión entre nuestras trayectorias pusiera en evidencia rupturas necesarias con el *statu quo*. Tensión no en el sentido conflictivo del término, sino de las prácticas performativas capaces de encarnar otras maneras de habitar el territorio. A través del diálogo entre experiencias performáticas ancladas en lugares diversos, se ponen en cuestionamiento relatos hegemónicos sobre el habitar y surgen otras maneras de comprender nuestra interacción con el territorio.



Figura 6. Texturas (Pablo Aguirre) a Luis. Vista de la textura mediante una hoja. Cortesía del artista.



Figura 7. Texturas (Luis Castro) a Pablo. Vista de la textura mediante una hoja. Cortesía del artista.

En nuestro intercambio, Luis tuvo la gentileza de regalarme un barco de papel como metáfora de los nuevos caminos que surgen entre los pliegues de aquella hoja que yo le había obsequiado. Más tarde, él tradujo eso mismo a mi propia trayectoria existencial, recorrida desde las montañas hasta el desierto, en ese viaje afectivo y profundamente personal que supuso mi tránsito de Bolivia a Ciudad Juárez.

Este intercambio fue desdibujando sus orillas. Al compartir nuestros caminos personales, comenzó a asomar otro modo de encontrarnos. Sin aferrarnos a un espacio fijo ni a un objeto del que dar cuenta, como aquello que originalmente nos convocó (la discapacidad), se fueron dando formas alternas de estar y percibir lo que nos rodea, nuestro entorno y nuestro territorio, y ahondar al respecto. Tejimos tramas que se escabullen hacia rincones impensados.

Al reunir múltiples voces situadas, este recorrido intenta renunciar a toda pretensión de verdad única y en él germina un espacio de oscilación que desestabiliza y desacomoda categorías rígidas sobre la corporalidad. Sus disonancias abren grietas en la lógica capacitista, dejando entrever que nombrar es siempre un acto de poder.

La escucha profunda a las resonancias del cuerpo, más allá de los sentidos aislados, permite vislumbrar su textura relacional. El énfasis en lo multisensorial desafía así el oculocentrismo que ha disciplinado la percepción. Desestructurar la primacía de un sentido sobre otros nos invita a reconocer la interdependencia entre todas las formas de experimentar el mundo. Y más aun, aquella en la que nos vinculamos con otrxs a través de redes sensitivas donde confluyen percepciones. Es en el entramado colectivo de lo sensible que podemos erosionar la pretensión de experiencias aisladas.

Sin embargo, cabe preguntarse: ¿acaso el afán por dar cabida a estas voces no conlleva el riesgo de encapsularlas en nuevas narrativas? Quizás sea necesario estar alertas para que el intento por valorar sus diferencias no termine cosificándolas en otros estereotipos. El desafío está en explorar su potencial disruptivo sin pretender definirlo de antemano. Y, desde esta perspectiva, también des-hacer la lógica de concebirlas como minorías a representar, minorías a visibilizar, para pasar a explorar su agencia performativa.

Más que conceptualizar la discapacidad, se trata de performar otros modos de relacionarnos que difuminen las fronteras. Prácticas situadas que resistan toda tentativa de domesticación. Devenir minoritario para desarticular desde adentro esquemas de pensamiento y existencia dominantes. Infiltrar sus grietas para hacer proliferar incompatibilidades que desmonten la máquina antropocéntrica occidental.

En definitiva, este recorrido impulsa a abandonar la búsqueda de certezas, abriéndonos a la ambigüedad constitutiva de lo humano. Desde nuestras fragilidadades entrelazadas, insinuamos la posibilidad de seguir tejiendo un por-venir donde quepan muchos mundos, muchos cuerpos, muchos territorios. Un Anarchivo vivo, siempre por re-habitar desde la apertura a escuchar cuerpos que, desde su cotidianidad, van susurrando modos de habitar el pensamiento que desacomoden las genealogías de poder. **post(s)**

Referencias

Bardet, M. (2023). La incomodidad, ese fuego de ciertas preguntas. *Revista Anfibia*. https://www.revistaanfibia.com/la-incomodidad-ese-fuego-de-ciertas-pregunta/?fbclid=IwAR082Wz5BxXymOY7la_0xoxCUGhMVDuZFmARqIVV3vXzQKIO-IrT9GG077M

Colectivo DesFace. (2012). *Contra el arte y el artista*. Santiago de Chile: Libros Desface.

Gallardo Bustamante, N. (2022). *Un anarchivo de Melipulli : construcción de una cartografía sensible de la revuelta en Puerto Montt*. Tesis de licenciatura. Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/191874

Garland-Thomson, R. (2013). Picturing people with disabilities: Classical portraiture as reconstructive narrative. En *Re-presenting disability* (pp. 23-40). Routledge.

González Hernández, M. F. (2017). El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes. *Andamios, 14*(34), 115-135.

Harney, S., y Moten, F. (2018). *Los abajocomunes: planear fugitivo y estudio negro*. Cooperativa Cráter Invertido.

Instituto Do It Yourself. (s. f.). Anarchivo. https://www.institutodoityourself.org/anarchivo/

Lafuente, A. (2015). Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes. *Wikimania 15*. https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes

Lang, S. (2022). Lxs artistas no hacemos obras. Inventamos prácticas. [Manifiesto]. *microutopías*. https://issuu.com/microutopias/docs/lxs_artistas_no_hacemos_obras_silvio_lang_microu

La pulga podcast [@lapulgapodcast]. (2023, mayo 5). *Esto y más nos compartió @drixiexxotic de @lapesadasubversiva en el último episodio del podcast*. [Video]. Instagram. https://www.instagram.com/lapulgapodcast/

Marín, K. (2020). *Sostener la mirada. Apuntes para una ética de la discapacidad*. Festina Lente.

Marquina, D. T. (2021). Anarchivo y producción contrahegemónica del relato. El paisaje cultural de l'Horta como caso de estudio. *ANIAV-Revista de Investigación en Artes Visuales, (8)*, 19-33.

Marxen, E. (2014). La etnografía desde el arte. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *Alteridades, (37)*, 7–22. https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/181

Moscoso, M. (2020). *Sobre etnografías experimentales y sensoriales*. BAU Ediciones.

Piaser, M., y Rodríguez, B. (2022, noviembre 7). *Cuirizar la pedagogía: pegotear lo educativo con el sexo*. Zur. https://zur.uy/cuirizar-la-pedagogia-pegotear-lo-educativo-con-el-sexo/

Polo Chávez, D. C. (2021). *La mala víctima y la voluntad de mostrar, reinterpretaciones de la mujer con discapacidad a través del autorretrato*. Tesis de licenciatura. PUCE-Quito.

Ribalta, J. (2006). Patrimoni comú, modernitat perifèrica, educación política, crítica institucional. Notes sobre la pràctica del Macba. *Papers d'Art*, núm. 9 Fundació Espais d'Arts Contemporani, pp. 28-31.

Schlenker, A. (ed.) (2013). *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafos. Prácticas teóricas desde el lugar de la creación*. Plataforma_SUR Ediciones.

RADAR

Un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales

LAS FORMAS DEL DUELO
PRESENCIAR LO INSOPORTABLE

Christina Sharpe
Traducción: Bernarda Troccoli

El ensayo «The Shapes of Grief. Witnessing the Unbearable» fue publicado originalmente en el volumen 112, No. 3 de *The Yale Review*, el 9 de septiembre de 2024. Agradecemos profundamente a la autora por permitirnos hacer esta traducción y a la artista Joumana Medlej por compartir con nosotras su obra.

Christina Sharpe, Research Chair en Black Studies in the Humanities en York University, Toronto. Autora de *Monstrous Intimacies: Making Post-Slavery Subjects, In the Wake: On Blackness and Being, y Ordinary Notes*. Ha escrito para catálogos de artistas y es coeditora de *Theory Q* con Lee Edelman y Benjamin Kahan. Correo electrónico: cesharpe@yorku.ca

...pero cómo, qué sería el mundo con nosotros de lleno en él...
Dionne Brand, *The Blue Clerk*

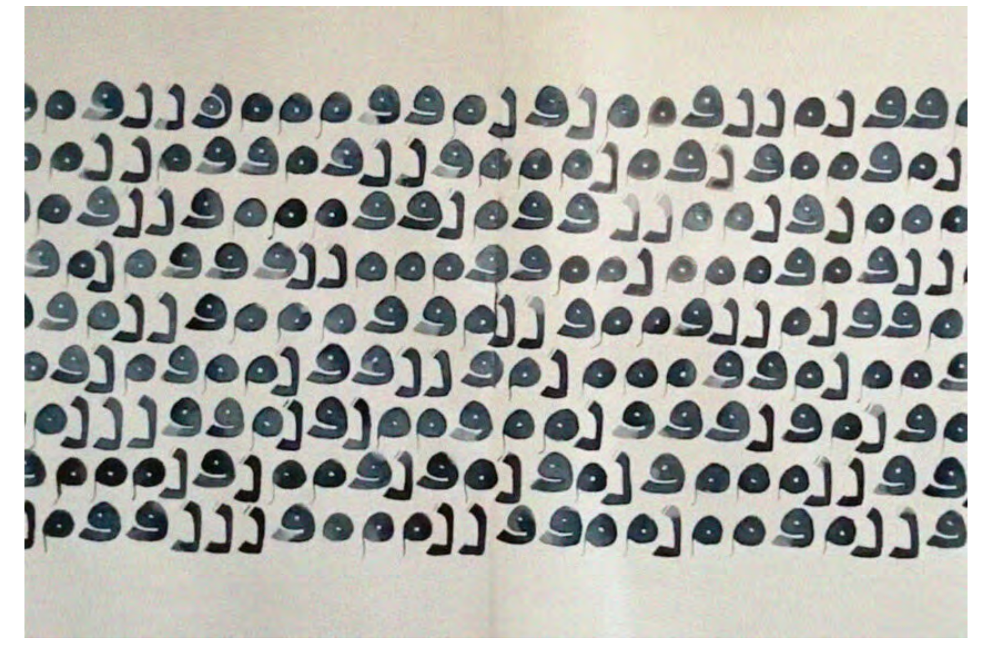


Figura 1. Fotograma de la obra *Wake* de la artista Joumana Medlej, 2024.

Fecha de envío: 3/11/2024
Fecha de aceptación: 3/12/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3882
Cómo citar: Sharpe, C. (2025). Las formas del duelo. Presenciar lo insoportable. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 124-133). USFQ PRESS.

1.

El 14 de mayo de 2022, Roberta A. Drury, Margus D. Morrison, Andre Mackniel, Aaron Salter Jr., Geraldine Talley, Celestine Chaney, Heyward Patterson, Katherine «Kat» Massey, Pearl Young y Ruth Whitfield fueron asesinados en un supermercado Tops Friendly Market de la zona este de Búfalo, Nueva York.

Before and After Again, una exposición realizada en el Museo de Arte AKG de Búfalo, presentó a esas mujeres, hombres, madres, padres, abuelas, amigos, hijos, tías, primos, tíos, hijas, un diácono, un activista comunitario, jardineros; personas que trabajan, se reúnen, salen a comprar comestibles, y a aquellos que les sobreviven, como personas en sus vidas. *Before and After Again* muestra a personas en relación y en comunidad. Viviendo. Personas amadas que hoy se lloran. Las artistas y escritoras que curaron la exposición —Julia Bottoms, Tiffany Gaines y Jillian Hanesworth— comentan que parte de su reto al presentarla era «celebrar la intensidad de vidas extraordinarias en presencia de una herida que nunca cicatrizará». Las curadoras tienen claro que esta exposición pretende funcionar como lugar de encuentro y no como monumento conmemorativo.

2.

En el festival literario anual NGC Bocas Lit Fest, en abril de 2024 en Puerto España, Trinidad, la escritora Edwidge Danticat conversa con Elizabeth Walcott-Hackshaw. Alguien del público hace una pregunta sobre el duelo, que en realidad es una pregunta sobre la vida y, más concretamente, una pregunta sobre una vida de escritura durante el duelo.

En las memorias de Danticat, *Brother, I'm Dying* (2007), que tratan sobre la muerte y la vida de su padre y su tío mientras estaba embarazada de su primera hija, reflexiona:

> Escribo estas cosas ahora, algunas tal como las presencié y hoy las recuerdo, otras a partir de documentos oficiales así como de recuerdos prestados de familiares. Pero lo esencial me fue contado a lo largo de los años, en parte por mi tío Joseph, en parte por mi padre. Algunas fueron contadas de imprevisto, rápidamente. Otras, con más detalle. Lo que aprendí de mi padre y de mi tío, lo aprendí sin secuencia y en fragmentos. Este es un intento de cohesión y de recrear unos meses maravillosos y terribles en los que sus vidas y la mía se cruzaron de forma sorprendente, obligándome a mirar hacia delante y hacia atrás al mismo tiempo.

«Escribo esto», continúa, «solo porque ellos no pueden».

Danticat escribe con tanta precisión y claridad sobre la muerte y el dolor. La obra es conmovedora y está despojada de sentimentalismo y melancolía.

3.

Siempre releo *Brother, I'm Dying* cuando estoy en un avión.

Hay algo acerca del avión, su espacio sin ataduras, entre tiempos y lugares, que me permite encontrar tan fácilmente los muchos dones del libro, entre ellos el lenguaje y la memoria.

4.

En los materiales de la exposición *Before and After Again*, Jillian Hanesworth afirma: «Una vez que dejamos de pensar en el arte como algo que estamos infundiendo en la situación para que nos ayude y, en cambio, pensamos en el arte como una parte nuestra viva y que respira, comprendemos que simplemente se nos está dando esta agua, este aire».
Danticat escribe en su ensayo del *New Yorker* «The Haiti that Still Dreams»: «El arte es cómo soñamos».

5.

Son mis suspiros los que me delatan. Cuando me sorprendo suspirando, recuerdo que, tras la muerte de mi madre, suspiré durante años: era una parte del duelo que no había previsto. Lo que estoy experimentando ahora, lo que creo que muchos de nosotros estamos experimentando, es una especie de duelo distribuido. R. lo llama genocidio ambiental.

Sé que algunos llaman a este sentimiento, relativo a la catástrofe climática, «duelo climático». Kate Zambreno escribe sobre el duelo como ecológico, como «concerniente tanto a lo individual como a lo colectivo, a lo humano y a lo no humano».

Cuando el clima lo es todo y la catástrofe está en todas partes y sobre todo en algunos lugares muy específicos, también existe la rabia climática.

6.

En Bocas, Danticat nos cuenta que cuando estaba escribiendo *Brother, I'm Dying*, le hacía ilusión volver a él cada día porque en las páginas de ese libro conseguía visitar a su padre y a su tío. Pasar tiempo con ellos.

Sé que el dolor es un recipiente, un conducto para la relación; pero, sin embargo, cuando oigo esto, me sorprendo con un nuevo entendimiento. Danticat amplía lo que yo entiendo que es y hace el duelo. Amplía sus formas. Lo llama tejido conectivo.

Ahora siento que conozco de otra manera el dolor, pero también las posibles alegrías de permanecer en compañía de un ser querido y añorado a través del trabajo de recordar en la página, en la mente, en el mundo.

El lenguaje es una de las maneras en que establecemos y mantenemos relaciones. Las palabras son un camino para empezar el trabajo de deshacer y cambiar la forma del mundo.

«A las palabras hay que tomarlas en serio», insiste Toni Cade Bambara. «Las palabras ponen las cosas en movimiento».

Ese es el poder de lo iterativo.

7.

En diciembre, la revista *Protean* publicó «Notes on Craft: Writing in the Hour of Genocide», del escritor palestino-estadounidense Fargo Nissim Tbakhi. Tbakhi denomina «técnica»[1] a «la red de influencias higienizadoras ejercidas sobre la escritura en lengua inglesa» por los contextos profesionales a través de los cuales circula y adquiere prestigio, incluidas universidades y editoriales: «las influencias del neoliberalismo, de las instituciones cómplices y de las prioridades lingüísticas del Estado y del imperio». Continúa:

> Por encima de todo, la técnica es el resultado de las fuerzas del mercado; por lo tanto, es el resultado de las fuerzas imperiales, ya que ambas están tan estrechamente unidas que son una y la misma. La técnica que se enseña en las instituciones occidentales, que adoptan y reproducen las editoriales, las instituciones literarias y los organismos de concesión de premios occidentales, es un conjunto de ideas reguladoras que restringen formas de expresión que podrían representar un peligro real para la constelación de valores económicos y sociales que, mientras escribo esto, están facilitando el genocidio en Palestina y en otros lugares del mundo. Si, como nos enseñó Audre Lorde, las herramientas del amo no pueden desmantelar la casa del amo, entonces la técnica es el proceso por el cual nuestras propias herramientas liberadoras reales son desafiladas, confiscadas y sustituidas.

La técnica nos dice que modulemos nuestras palabras. La técnica nos dice que si «nosotros» lo hacemos lo suficientemente bien, «ellos» escucharán. La técnica nos dice que guardemos silencio sobre el genocidio. Callar sobre los genocidios, sobre la negritud y la supremacía blanca, continúa Tbakhi, «es una máquina de regulación, distanciamiento, higienización».

Pero Tbakhi también señala: «Los escritores anticoloniales de Estados Unidos y de todo el mundo han modelado durante mucho tiempo oficios alternativos que rechazan estas prioridades y siguen haciéndolo en el momento actual». En lugar de la técnica, pienso en el oficio. El trabajo que nosotros, los escritores, estamos haciendo ahora mientras intentamos atender al mundo violento y también a lo que podría estar por encima de él.

¿Cuáles son las palabras y las formas con las que decir y hacer lo que necesitamos para vivir, ahora? No solo en un tiempo futuro, sino ahora. ¿Cuál debe ser nuestro trabajo? No es una gran pregunta. Es una pregunta sencilla. La pregunta que está en la base de nuestra escritura.

8.

A los escritores que intentamos hacer este trabajo se nos dice que nuestras palabras no importan. Cuando exigimos un alto al fuego y el fin de la ocupación, se nos dice que esas palabras carecen de sentido, que no incitan a la acción y que causan un tremendo daño (como, por ejemplo, exigir un alto al fuego o exigir que termine el genocidio en Gaza es causar daño y no exigir el cese del daño). Nombrar a una persona, una institución, un Estado o un conjunto de actos como racistas, antipalestinos o antinegros es causar daño. No es el racismo el que hiere, no son las balas y

1 Se ha traducido el concepto original *craft* por «técnica», que hace referencia a las cualidades de las prácticas de escritura. (*Nota de la traducción*)

las bombas las que hieren, son las palabras que pretenden nombrar la herida —que nombran una estructura asesina como el *apartheid* o el colonialismo de asentamiento— las que hieren.

El significado está en crisis. Y nos vemos envueltos, en todas partes, en luchas por el significado, que son también luchas por el poder, luchas por la vida. Y por la muerte.

Cuando Anne Boyer dimitió como editora de poesía de *The New York Times Magazine* en noviembre de 2023, escribió en su Substack,

> Como nuestro *statu quo* es la autoexpresión, a veces el modo de protesta más efectivo para los artistas es negarse.
> No puedo escribir sobre poesía en medio de los tonos «razonables» de quienes pretenden aclimatarnos a este sufrimiento irracional. No más eufemismos macabros. No más paisajes infernales verbalmente sanitizados. No más mentiras belicistas.
> Si esta dimisión deja un hueco en las noticias del tamaño de la poesía, entonces esa es la verdadera forma del presente.

9.

El año académico pasado, mientras me preparaba para clase, no dejaba de preguntarme cómo se suponía que debíamos hacer nuestro trabajo y cuál debía ser ese trabajo. Me preguntaba cómo se suponía que los estudiantes en la clase debían hacer su trabajo, incluso cuando el que estábamos haciendo era relevante para lo que estábamos viviendo y tratando de testimoniar e interrumpir. Nos adaptamos. Hablamos. Mantuvimos el espacio. Leímos. Ellos estaban presentes. Aparecieron, y juntos hicimos nuestro trabajo.

En un seminario de tres horas que dirigí en otra universidad, pedí a un grupo de estudiantes y profesores que leyeran «On the Stroke, the Glyph, and the Mark», de Steffani Jemison. Es un escrito que me gusta y admiro: sus objetos de investigación, su creación de sentido y cómo construye el ensayo a través del pensamiento y el asombro.

La primera frase de Jemison es: «He hecho una marca, y no sé si estoy dibujando o escribiendo».

Jemison no está hablando de técnica.

Ella habla de trabajo. Escribe sobre escribir/dibujar/pensar/escapar.

¿Cuál es el trabajo de composición, de hacer marcas? ¿Qué deben marcar nuestras marcas? ¿Sostener? ¿Avanzar?

Wake. Joumana Medlej, 2024.
https://vimeo.com/924933209

La artista Joumana Medlej también se mueve entre la escritura y el dibujo, quizá pensando además en la huida. Está haciendo una marca en lugar de un nombre, en lugar de muchos nombres propios. Hace una marca por cada palestino asesinado. El 17 de marzo de 2024, publicó en X: «Con 31.500 asesinados ya sabes dónde, hasta ahora, yo estaba luchando contra la ceguera numérica. Cuando los números son tan grandes que pierden todo significado, ¿cómo permanecer despierto ante la magnitud de la masacre y la humanidad de las víctimas?».

De la artista Torkwase Dyson he aprendido (una y otra vez) que la práctica de marcar es una práctica de navegación.

10.

Deberíamos librar nuestra escritura de la domesticación de la atrocidad, librar nuestra escritura del tiempo verbal que insiste en la inocencia de sus perpetradores, el tiempo exculpatorio de frases como «se perdieron vidas» y «una bala perdida se coló en la furgoneta» y «murieron niños». Deberíamos librar nuestra escritura de esta espantosa inocencia. Deberíamos rechazar la lógica que produce una frase como «animales humanos» y «una jovencita de cuatro años».

11.

Mientras conducimos por el barrio donde nos alojamos en Salvador, en el estado de Bahía en Brasil, no dejamos de toparnos con una colina especialmente larga y empinada. Nuestro amigo nos dice que se llama *Ladeira da Preguiça*, la empinada colina de la pereza.

Los dueños de esclavos, los que decían ser dueños de otras personas, la nombraron así. Esta colina que ellos no caminaban y que hacían caminar a las personas esclavizadas de arriba abajo, cargando mercancías pesadas que ellos mismos no llevarían. Los esclavistas en Brasil, como en todas partes donde las personas negras y racializadas eran esclavizadas (en Brasil hasta 1888), sostenían que las personas a las que literalmente mataban trabajando eran perezosas.

Y esa empinada colina que se veían obligados a ascender y descender, hora tras hora y día tras día, se llamaba la Colina de los perezosos. Les llamaban perezosos. Este es un lenguaje devastador, brutal.

Es un lenguaje que deshace.

12.

Las descripciones de una prisión en El Salvador. La descripción de un pequeño barco a la deriva a través del Atlántico hasta Tobago. Los planes para recolonizar Haití. Las advertencias de que veinticinco millones de personas en Sudán corren riesgo inminente de hambruna. Las descripciones de las masacres que Israel ha llevado a cabo contra los palestinos. Los ojos abiertos y conmocionados del palestino secuestrado por las FDI. Las descripciones de los guardacostas griegos arrojando gente al mar.

13.

¿Qué debemos, como escritores, animar y poner en marcha en lugar de ese lenguaje?

En «The Sentence as a Space for Living: Prose Architecture», Renee Gladman escribe:

> Durante toda mi vida de escritora me han fascinado las nociones de origen y travesía, aunque rara vez en términos de ascendencia, ya que no sé de dónde vengo. No conozco las lenguas ni los paisajes que precedieron a la incursión del inglés y de lo que hoy es Estados Unidos en mi linaje. Sin embargo, la violencia de ese borrado —todas las herencias interrumpidas— es tan fundamental para mi relación con el lenguaje y la subjetividad como lo es la gramática... Abro la boca en mi propia vida y quiero distorsionar, reorganizar, pronunciar mal el vocabulario disponible.

La mala pronunciación puede reorganizar el lenguaje y abrirlo; la distorsión podría ser una herramienta de creación de caminos que deshace los vocabularios disponibles.

Y una oración también puede ser un espacio para vivir a través de una ocupación o preocupación con la línea, con las gramáticas y la imaginación.

14.

«Los campamentos no son solo zonas de reivindicaciones y rechazos, sino también procesos de comunión, de toma de decisiones en conjunto, de promulgación de la solidaridad como verbo, de encarnación de la liberación autónoma y colectiva. Son zonas de imaginación, de conexión, de prefiguración de la vida y de nuevos mundos».

Esta es Harsha Walia escribiendo sobre los campamentos estudiantiles en los campus de Estados Unidos y Canadá y Francia y Reino Unido y otros lugares.

Este es un vocabulario y una práctica de nuestra vida posible.

15.

Mientras escribo esto, la universidad en la que enseño ha enviado a la policía antidisturbios para desarticular un campamento que lleva instalado menos de veinticuatro horas. Todas las universidades que llaman a la policía antidisturbios creen que conocen el futuro. En realidad no saben lo que están haciendo. Saben lo que quieren, pero no saben lo que están incubando.

16.

«In the Middle of Fighting for Freedom We Found Ourselves Free», de Alexis Pauline Gumbs, es un prefacio a la memoria que June Jordan hace de Audre Lorde, su hermana de lucha. Gumbs canaliza la claridad de Jordan sobre ella y nuestros tiempos peligrosos. Escribe: «Los estudiantes nos están enseñando que, aunque no podamos deshacer las incalculables pérdidas de la violencia genocida, no es demasiado tarde. Es exactamente el momento de ser más valientes juntos al servicio de un futuro habitable. Es el momento de lo que June Jordan llama... "palabras que la muerte no puede deletrear ni borrar"».

17.

Tras el bombardeo israelí de Rafah el 26 de mayo de 2024, la centésima o milésima masacre en Palestina en setenta y seis años, Jennine K escribe en X: «La masacre de la harina, la masacre de las tiendas, la masacre del hospital, la masacre del campo de refugiados, la masacre del "corredor seguro", las masacres interminables, en casas, en las calles, en carpas, a pie: ocho meses de masacre tras masacre tras masacre». La poeta Ladan Osman escribe: «¿Quién o qué enfriará los ojos de quienes presenciaron y grabaron esta carnicería, diciendo: Gente del mundo, miren esto?».

Actos terribles. Intolerables. ¿Quién está llamado a ser testigo continuo de lo intolerable, a sobrevivir y cargar con ello?

Cada vez que escribo que el genocidio que está llevando a cabo Israel contra los palestinos es intolerable, nombro una posición o posiciones. Nombro la distancia, porque los palestinos que están viviendo esto, los que de alguna manera están sobreviviendo a esto, están soportando lo insoportable, están siendo obligados a soportar lo insoportable una y otra y otra vez. Su testimonio es una negativa a callar ante el genocidio. Más que eso, son expresiones necesarias en medio de la devastación.

En abril de 2024, leí que desde octubre de 2023 Israel había lanzado más de setenta mil toneladas de bombas sobre Gaza.[2]

¿Quién puede sobrevivir a esto? ¿Qué sobrevive de aquellos que sobreviven a esto, ocho meses y contando de terror constante? ¿Los que se trasladan a lo que les dicen que es una «zona segura», solo para que esa zona sea luego bombardeada?

Miles de personas, probablemente decenas de miles de personas enterradas, vivas y muertas, bajo los escombros. Leo en *The Guardian* que la gente reporta que camina por las calles destruidas y tiene que soportar oír a personas pidiendo ayuda, y es incapaz de ayudarles. Selma Dabbagh escribe en la *London Review of Books*: «Según la ONU, podría llevar hasta tres años retirar los cadáveres de los 37 millones de toneladas de escombros de Gaza, que también están contaminados por municiones sin detonar, hasta un diez por ciento de las cuales, estiman, "no funciona como fue diseñada"».

Insoportable.

Insoportable, y poblaciones enteras se ven obligadas a soportarlo de todos modos.

18.

A finales de mayo de 2024, mientras nos dirigimos al aeropuerto de Salvador, L. nos cuenta que hay más de tres millones de personas viviendo en las favelas de Salvador. Dice que la mayoría de las personas negras de Salvador viven en una de las muchas favelas y que es menos caro vivir allí que en otros barrios o en viviendas sociales.

L. también nos dice que 260.000 personas desaparecieron durante el periodo más intenso de COVID. L. no sabe a dónde fueron.

¿Cómo desaparece más de un cuarto de millón de personas?

Estas son economías de escala. Economías de valor.

Durante el mismo viaje a Salvador y en nuestro trayecto hacia Cachoeira, otra amiga, G., arquitecta y profesora, nos cuenta que el gobierno trasladó a mucha gente a viviendas sociales, pero lo hizo sin pensar demasiado en cómo se asignaba a la gente un lugar. Tuvieron poco en cuenta las distancias a las que se movía a la gente o la infraestructura o la falta de ella. G. nos cuenta que estos traslados rompieron comunidades y familias. También nos cuenta que, salvo las personas de la planta baja, nadie en las viviendas sociales tenía acceso a jardines traseros.

No hay posibilidad de ampliar el espacio horizontal o verticalmente. Esa posibilidad de moverse hacia arriba o hacia afuera es una de las infraestructuras de la vida en Brasil.

2 Para mayo de 2025, la cifra asciende a cien mil toneladas de explosivos lanzados sobre Gaza. https://www.middleeastmonitor.com/20250508-israel-dropped-100000-tons-of-explosives-over-gaza-wiped-out-2200-families-media-office/ (*Nota de la traducción*)

G. nos habla del *laje*, «un tejado plano de hormigón». Algunos consideran que este tipo de tejados están incompletos. En el vocabulario de los funcionarios municipales, estas estructuras son inacabadas, una monstruosidad. Pero en el vocabulario de quienes viven en ellas, el *laje* es el espacio de lo posible.

No están incompletas; son una promesa de futuro. Es una arquitectura que tiende hacia arriba, que apunta hacia los planes. Es una arquitectura contra la exclusión de la posibilidad.

19.

El 5 de junio de 2024, Omar Hamad, farmacéutico, escritor y crítico de cine de Gaza, escribe lo siguiente en X: «Describir la noche de ayer como una noche dura es impreciso. Del puro miedo, nos llegaban los corazones a la garganta, como si quisiéramos vomitarlos. Los bombardeos no cesaron ni un solo instante. No sé cómo volvió a salir el sol sobre nosotros».

No es duro. Otra cosa. Alguna otra palabra. Alguna otra fuerza de terror.

Cada día comprendo con más claridad y urgencia que debemos comprometernos en la lucha por el significado. No ceder las palabras, los conceptos, los términos que necesitamos para pensar e imaginar y hacer vidas habitables.

Esto es algo de lo que se le exige a nuestra escritura, algo de lo que nuestra escritura puede hacer, algo para lo que nuestra escritura sirve, frente a todo esto. **post(s)**

FRACTURAS EXPUESTAS: REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA EN LA CORDILLERA DE LOS ANDES EN CHILE

María/Rosario Montero

María/Rosario Montero, artista-investigadora feminista. Su trabajo explora las representaciones y percepciones de la naturaleza, el paisaje y la identidad.Investigadora postdoctoral en la Universidad Católica de Chile, docente en la Universidad Finis Terrae. Correo electrónico: mdmonter@uc.cl

- Doctora en Estudios Culturales por la Universidad de Goldsmiths, UK.

Resumen

El escrito reflexiona sobre el rol de la representación en la experiencia de la naturaleza, cuestionando cómo las imágenes influyen en la división entre naturaleza y cultura. A partir de registros visuales de la cordillera de los Andes en distintos periodos (dictadura, posdictadura y presente), se contraponen el archivo institucional y el personal, proponiendo una mirada crítica que reconoce a la naturaleza como un agente activo que moldea la vida.

Palabras clave

montaña, frontera, fotografía, dictadura, identidad

Exposed Fractures: Unraveling Nature's Representation of the Andes Mountains in Chile

Abstract

The text reflects on the role of representation in our experience of nature, questioning how images affect the division between nature and culture. Based on visual records of the Andes Mountains in different periods (dictatorship, post-dictatorship and present), the institutional and personal archives are contrasted, proposing a critical view that recognizes nature as an active agent that shapes life.

Keywords

mountain, border, photography, dictatorship, identity

Fecha de envío: 30/11/2023
Fecha de aceptación: 08/04/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3168
Cómo citar: Montero, R. (2025). *Fracturas expuestas:* Representación de la naturaleza en la cordillera de los Andes en Chile. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 134-151). USFQ PRESS.
Financiamiento: Agradezco el financiamiento otorgado por la beca de postdoctorado Fondecyt Nº 3220021, Escuela de Estética PUC «Naturaleza y Cultura, percepciones y representación en Chile».

El lugar que habito



Figura 1. Tatuaje en el antebrazo de la autora con la silueta de la vista desde el cerro San Cristóbal de la cordillera de los Andes. © María/Rosario Montero, 2023.

Vivo en Santiago, la capital de Chile, a los pies de la cordillera de los Andes. En mi antebrazo, entre la mano y el codo, llevo dibujada la silueta de la cordillera desde el año en que nació mi hijo, tal como se aprecia desde el cerro San Cristóbal. Es una línea que marca mi territorio y expresa la añoranza por la presencia de esa montaña en mi vida. Siempre he sentido que mi cuerpo alberga una suerte de compás que me orienta en los puntos cardinales. Creía que esta brújula interna era una cualidad inherente hasta que viví lejos de la cordillera. Recuerdo la primera vez que salí de una estación de metro sintiendo que la ciudad estaba creada por burbujas-estaciones en vez de territorios continuos. Me percaté de que no tenía un horizonte al cual acudir para corregir mi andar y situar mis pensamientos. Comprendí entonces que mi sentido de orientación nunca había sido mío; era un cosentido, una forma de sentir con la cordillera.

Figura 2. Vista de la cordillera de los Andes en el archivo del Sernatur. Autor y año desconocidos.

La cordillera de los Andes actúa como una brújula que nos guía por el pavimento a fin de no perder el rumbo. Cuando llueve, la vemos cercana, emergiendo en segundo plano como un afiche de tierras lejanas. Sin embargo, la mayor parte del tiempo se oculta tras la nube de contaminación que generamos. Si no fuera por el río que nos obliga a mirarla, pareciera que le damos la espalda la mayor parte del tiempo. A pesar de ello, la cordillera siempre se manifiesta de alguna manera y es parte de nuestra identidad territorial.

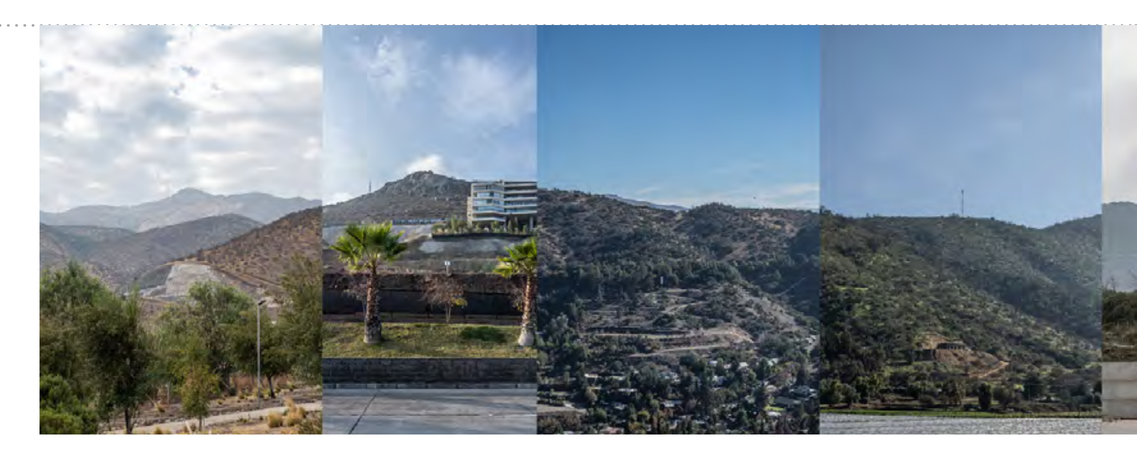
En las imágenes de Santiago, la cordillera aparece como telón de fondo, con una distancia que no afecta, una mirada lejana de un paisaje distinto. A lo largo de los años, la cordillera de los Andes ha moldeado nuestra identidad nacional, pero desde mi niñez existe una forma de representarla que parece excluirnos constantemente. Aunque sus cerros son parte de nuestra cotidianidad, rara vez aparecemos en las imágenes que vemos. ¿Qué agencias determinan esta mirada? ¿Cómo afecta esta distancia mi percepción y experiencia en ella?

Este escrito busca profundizar en las impresiones y figuraciones que emanan de la imagen de la montaña, explorando diversos registros visuales y sus implicancias afectivas. A través de la práctica artística y la experimentación ensayística (relaciones imagen-texto), se pretende comprender las formas y figuraciones de la montaña.

El primer registro se centra en las imágenes del archivo del Servicio Nacional de Turismo (Sernatur), perteneciente a la Biblioteca Nacional de Chile. Se explora cómo la creación y las formas que toma la cordillera influyen en nuestra percepción y experiencia actual de la montaña. La cordillera se utiliza como metáfora y herramienta para analizar las relaciones entre los conceptos de naturaleza y cultura, desde la creación del Sernatur (en 1975) hasta la década de los 90.[1]

Este análisis se enriquece confrontando visualmente dos archivos afectivos: el registro profesional de mi padre de construcciones y modificaciones del paisaje (correspondiente a un periodo similar al del archivo del Sernatur) y una serie de imágenes fotográficas mías recientes sobre el estado de la cordillera cercana a Santiago. Mi propósito es, a partir de la superposición de imágenes y el *collage* digital, poner estos archivos en diálogo para comprender las formas y representaciones que ha tenido la cordillera de los Andes en el imaginario colectivo de la nación. La relevancia de estas reflexiones radica en la urgencia, en el contexto de la crisis climática y social, de examinar las contradicciones presentes en nuestra percepción de la naturaleza en Chile, y en su representación o reinterpretación. Las acciones e imágenes que propongo buscan generar una reflexión sobre las formas que habitamos, creando vínculos entre las imágenes y develando las contradicciones que las habitan. Con esto, busco proporcionar un entendimiento y una resignificación de la representación de la montaña en el contexto chileno, transformando las figuraciones históricas en imágenes afectadas que reconozcan la interdependencia entre la humanidad y el resto de la naturaleza, y desarrollando una nueva narrativa que nos integre como parte de un todo ecosistémico.

1 Las fechas no pueden precisarse con exactitud por falta de información en el archivo. El periodo final se define por un cambio de tecnología: de diapositivas a cámaras digitales.



Los problemas de categorización de la cordillera

Crecí en los años ochenta, durante la dictadura chilena. Pertenecí a esa generación que creció con miedo y experimentó de cerca hasta dónde puede llegar la violencia. Mi familia, como muchas otras, estaba dividida, con algunos miembros exiliados y otros trabajando para la dictadura. Crecí en la línea divisoria, contemplando la cordillera sin poder ver la montaña. La cordillera que conocí fue la de silueta, la muralla distante y deshabitada, que convertía mi territorio en una burbuja aislada de los acontecimientos y creaba un «otro», un más allá de la cordillera.

Sin embargo, la cordillera no siempre se percibió de esta manera. Después de la formación de la nación,comenzó a transformarse como parte del proceso de unificación del territorio como parte de un esfuerzo de nacionalización. Este cambio respondió a la creciente politización del espacio en función del poder estatal, con el objetivo de definir una racionalidad territorial a escala nacional. En tal contexto, la cordillera de los Andes y la frontera emergieron como elementos centrales en la institucionalización del espacio, marcando un cambio significativo en su percepción.

Esta separación e institucionalización del espacio acentúa una relación con la naturaleza que se gesta desde la colonización de las Américas, con la llegada del pensamiento europeo al continente. Esta forma de vinculación con los territorios se caracteriza por ver al hombre (blanco europeo) separado de la naturaleza, considerándola un objeto para ser clasificado, apropiado y explotado (Mignolo, 2007). Así, la representación de la naturaleza en Chile está arraigada en una herencia colonial (Quijano, 2000) que conduce a percibir el territorio como un espacio vacío, al servicio de lo humano y listo para ser explotado (Montero, 2022; Flusser, 2022 y 2011; Josh, 2014; Rubinstein, 2013).

Siguiendo estas líneas, los procesos y transformaciones en la percepción y representación de la cordillera de los Andes implican negociaciones entre la definición de estas categorías. Inicialmente, desde una cordillera porosa prenacional, que enfatiza el intercambio y habitar de esos territorios, hasta una nueva percepción de la cordillera que se convierte en frontera. Esta transformación surge, como veremos, a partir de los discursos nacionalistas relacionados con la independencia.

Diversos autores[2] han reflexionado sobre cómo esta comprensión binómica de lo que consideramos natural y cultural está profundamente arraigada en nuestra cultura, instándonos a repensar el surgimiento de estas categorías y las implicaciones y relaciones que generan. Desde

2 A los mencionados Philippe Descola, Phil Macnaghten y John Urry, se les suman Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Longman, 1993; Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991, entre otros. Haraway (1991), por ejemplo, nos invita a reflexionar sobre cómo la ciencia y la tecnología han moldeado la categoría de «humano».

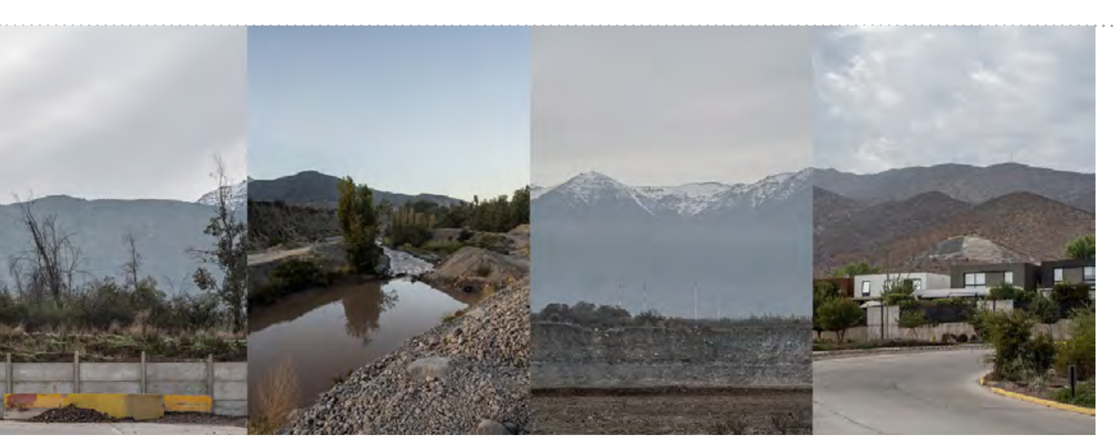


Figura 3. Composición de imágenes de la cordillera de los Andes en la zona central de Chile. © María/Rosario Montero, 2023.

los territorios americanos, Walter Mignolo (2007), entre otros, nos invita a cuestionar estas categorizaciones desde el pensamiento eurocéntrico, surgiendo en el proceso una revalorización de los conocimientos ancestrales, como la noción de Pachamama concebida por los pueblos Quechua y Aymara. Para ellos, Pachamama representa la relación humana con la vida y se traduce hoy como «madre tierra», sin distinguir entre naturaleza y cultura. A pesar de los esfuerzos coloniales por suprimirla, esta perspectiva está arraigada en muchas tradiciones y prácticas de los pueblos de los Andes. Esta reflexión es relevante ya que plantea la posibilidad de comprender que no toda representación de la cordillera ha sido siempre esa cordillera distanciada, sino que ha tenido otras figuraciones que la presentan como un territorio cohabitado.



Figura 4. Vista de la cordillera de los Andes desde un centro de esquí cercano a la ciudad de Santiago, perteneciente al archivo del Sernatur. Autor y año desconocidos.

Parece que desde ese pensamiento «otro», la mixtura entre lo aprendido y lo vivido es donde surgen las fisuras en la percepción y experiencia de la cordillera. Si consideramos la relación entre la imagen producida y la experiencia, emerge un espacio de quiebre. Y es que la cordillera en nuestra cotidianidad sí se puede recorrer y habitar. Personalmente, siempre me ha sobrecogido la montaña; la habito cada vez que puedo. Existe un cierto ritmo cuando se intenta recorrerla, un silencio acompasado. Hay una forma peculiar de interactuar con ella, como si los sonidos sincronizaran con mis pasos femeninos. ¿Será porque es LA montaña?

Nombrarla en código femenino parece mantener algo de nuestra relación con ella. Al mismo tiempo, me hace reflexionar en cómo se ha feminizado la naturaleza. No es casualidad que Pachamama se traduzca popularmente como «madre tierra». La cordillera, como parte crucial del paisaje chileno, a veces se ha asociado con la imagen de la Virgen, particularmente desde la configuración del manto y su composición similar a una montaña.

Esto nos lleva a reflexionar sobre el poder transformador que poseen las corrientes de pensamiento ecofeministas.[3] La conexión entre colonialidad y patriarcado, tal como lo plantean Vandana Shiva y Maria Mies, nos ayuda a comprender los problemas de clasificación entre lo natural y lo cultural, desde la perspectiva de los feminismos relacionales, enfocándonos en el patrón de poder moderno que busca la dominación tanto sobre los cuerpos femeninos como sobre la naturaleza. A nivel ontológico, el ecofeminismo critica la concepción de la «economía del mismo», que considera al hombre como sujeto y a la mujer como el otro, perpetuando una visión colonial moderna que invisibiliza la dimensión sociopolítico-cultural en las investigaciones sobre el Antropoceno. La cordillera feminizada nos permite observar estas relaciones entre mujer/naturaleza, ya que en las formas que toma su explotación/capitalización, principalmente en la industria minera y la expansión urbana, se hace visible como heridas en el territorio.



Figura 5. Still video *Fracturas Expuestas*. © María/Rosario Montero, 2023.

3 Mies y Shiva (2014) afirman que el ecofeminismo nos invita a ver la representación como un proceso emancipatorio, reconstruyendo desde los cuerpos físicos, emocionales y mentales que forman la vida en el planeta. Esto genera una experiencia de paisaje corporalizado, creando una nueva forma de conocimiento. Así, se expande la racionalidad ambiental y se reapropian las potencialidades de lo real, fomentando la creatividad para formar otra realidad (De Pinho y Sinibaldi, 2017, p. 27). Esto cuestiona la visión eurocéntrica que ha dominado durante siglos, donde Europa Occidental se veía como la medida de todo, codificando las relaciones en términos de Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, místico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno (Quijano, 2000).

Pensar la cordillera desde una perspectiva ecofeminista nos permite desafiar narrativas tradicionales sobre la relación entre la humanidad y la naturaleza. De esta manera, se piensa en la cordillera como un cuerpo afectado por los distintos procedimientos del capital. Conjugando mi experiencia con aquella de la cordillera y reflexionando sobre otras maneras de relacionamiento emocional y político con ese territorio, el presente enfoque promueve una comprensión más profunda de la interconexión entre el patriarcado, el capitalismo y la degradación ambiental; y aboga por un cambio de paradigma hacia una visión ecofeminista que reconozca la importancia de la justicia ambiental y de género en la lucha por un mundo más sostenible.

La cordillera como frontera y muralla natural

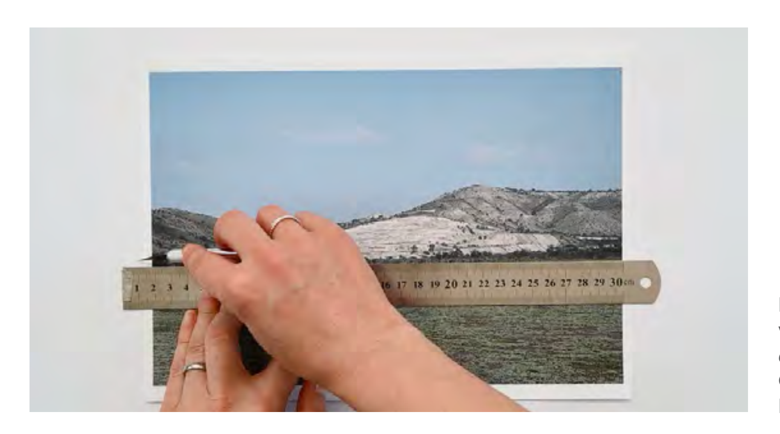


Figura 6. Still video *Fracturas expuestas*. © María/Rosario Montero, 2023.

Es posible establecer que la cordillera y su representación narran las diversas interacciones que hemos tenido con la naturaleza, y cómo esta categorización (entre natural y cultural) se establece fundamentalmente con el advenimiento de la nación. Según Arenas, Núñez y Sánchez (2013), debido a un cambio importante en el panorama, esta majestuosa cordillera experimenta una transformación que la convierte en un componente crucial para la configuración de una territorialidad con alcance fronterizo, intrínsecamente vinculada a las necesidades de la institucionalización espacial impulsada por el poder estatal (p. 97).

Sin embargo, la concepción de la cordillera como una frontera «natural» no siempre ha existido. En la antigüedad, por ejemplo, «la montaña fue asociada más bien a un "espacio mágico", justificando con ello una interpretación cósmica y reverencial» (Arenas *et al.,* 2017, p. 97). Con la independencia, estas percepciones comienzan a cambiar, como lo sugiere Eduardo de la Barra en 1895, quien la consideraba una creación de la naturaleza destinada a dividir las tierras y aguas de Chile y Argentina, proyectando en ella un hito impuesto por la propia naturaleza para definir las naciones (p. 93). Este cambio de perspectiva resalta la influencia de la percepción e interpretación humana en la configuración de los espacios geográficos y políticos.

La arquitecta y urbanista Paulina Ahumada (2022) examina la cordillera de los Andes, un paisaje emblemático de Chile que se configura desde el espacio centralizado como una muralla natural, rodeando y aislando al país entre la cordillera y el océano. Esta concepción parece implicar una equiparación entre geografía y paisaje. Ahumada nos insta a reflexionar sobre cómo

el Estado chileno implementa una estrategia para consolidarse como un Estado centralizado y fuerte, con Santiago como epicentro. En este contexto, la montaña se convierte en un símbolo unificador. La representación existente parece desplazar los saberes locales y referencias específicas que solían concebirla como un espacio de sociabilidad, y la sitúa como una mera barrera o muralla (Arenas *et al*., 2017, p. 90). Desde tal perspectiva, la comprensión de la montaña no se presenta de manera objetiva o «vacía», sino que está influenciada por interpretaciones históricas que la conceptualizan como un entorno predominantemente natural utilizado para dividir o separar naciones. De este modo, su concepción se legitima a través de un discurso y un ejercicio de poder dominante, limitando otras posibles interpretaciones sobre su papel en la configuración territorial (Arenas *et al*., 2017, p. 92).

Estos planteamientos sugieren que la naturaleza, en su figuración cordillerana, experimenta un cambio de percepción que se ve reforzado por las distintas imágenes que se van generando. Desde la imagen precolombina que la concebía como un espacio habitado-sagrado, evoluciona hacia una nueva relación espacio-muralla que expulsa la presencia humana, separando así lo cultural (quienes habitan) de lo natural (cordillera).

Se establece entonces una clara distinción entre la cordillera como figura-muralla-divisoria y quienes la habitan (o colindan con ella), negando en esta percepción la posibilidad de atravesarla, habitarla o coexistir con y en ella.

El Sernatur y la cordillera frontera

La revisión de las imágenes del archivo fotográfico del Sernatur generó estas interrogantes, llevándome a reflexionar sobre mi educación durante la década de 1980. En cierto sentido, este archivo logra preservar una mirada de la cordillera desde la temporalidad y la ideología impuestas por la dictadura. En el archivo, se distingue claramente esa mirada que categoriza a la cordillera como frontera, esa imagen que la dibuja como una línea en el horizonte, la misma con la que fui educada y que demarca mi antebrazo.

La inclusión de la cordillera como elemento identificador de la nación perdura a lo largo de los distintos periodos históricos, pero existen momentos en que esta mirada sobre el territorio se acentúa. Después de los procesos de construcción de la identidad con el advenimiento de la nación, hay momentos históricos específicos en los que esta mirada de la cordillera como símbolo de identidad nacional se intensifica, siendo un ejemplo claro el uso que le da el aparato mediático durante la dictadura.

En la dictadura nacionalista de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), la producción y difusión de imágenes que retrataban los paisajes del sur de Chile buscaban fomentar la idea de la singularidad de Chile en comparación con otros países de América Latina (Booth, 2011). Luego, bajo la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet, la presencia de la cordillera se vuelve notoria, especialmente a través de la implementación de nuevas políticas de visibilidad,[4] como concursos, exposiciones y encargos, que influyeron significativamente en la recepción de estas obras y sus significados según el contexto en que surgieron (Lemouneau, 2012). La

4 En ese contexto, se realizaron varias acciones para configurar un nuevo patrimonio cultural, en respuesta al compromiso patriótico de restaurar la «chilenidad», resaltado en el Acto de Constitución de la Junta de Gobierno, promulgado el día del golpe militar. Este acto define «lo chileno» como parte de la trama histórica y cultural del país (Lemouneau, 2012, p. 4). Diversas iniciativas fueron implementadas para forjar esta renovada identidad cultural.

política abandona la trayectoria de su predecesor y sustituye al pueblo chileno como base de la unidad nacional por el territorio chileno, su riqueza y diversidad. Hasta el final de la dictadura, Pinochet se esfuerza por resaltar «imágenes de nuestro territorio verdaderamente atractivas» (Lemouneau, 2012), donde la cordillera de los Andes aparece como eje estructurador.

En dicho contexto, se le otorga nueva institucionalidad a la Oficina Nacional de Turismo, rebautizada como Servicio Nacional de Turismo (Sernatur) e inaugurada el 8 de noviembre de 1975. Su propósito es dirigir, planificar, incentivar, supervisar, promover y coordinar la actividad turística en Chile. La creación de Sernatur surge de la necesidad de fomentar tanto el turismo interno como la proyección internacional de la imagen del país.[5] En este sentido, Lemouneau (2012, p. 12) señala que durante las décadas de 1980 y 1990, periodo en que se crea el archivo del Sernatur, el vínculo entre naturaleza e identidad nacional se intensifica significativamente. Dicha conexión se ve influenciada tanto por las reformas artísticas llevadas a cabo por generaciones previas como por una perspectiva visual específica impulsada por el gobierno militar.

En el archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional se encuentra actualmente un conjunto de cajas de diapositivas recientemente donadas, sin organizar. Estas imágenes carecen de clasificación y de un sistema de indexación definido. Están almacenadas principalmente en cajas de conservación selladas, lo que implica que para visualizarlas se requiere una mesa de luz y una revisión minuciosa, imagen por imagen.

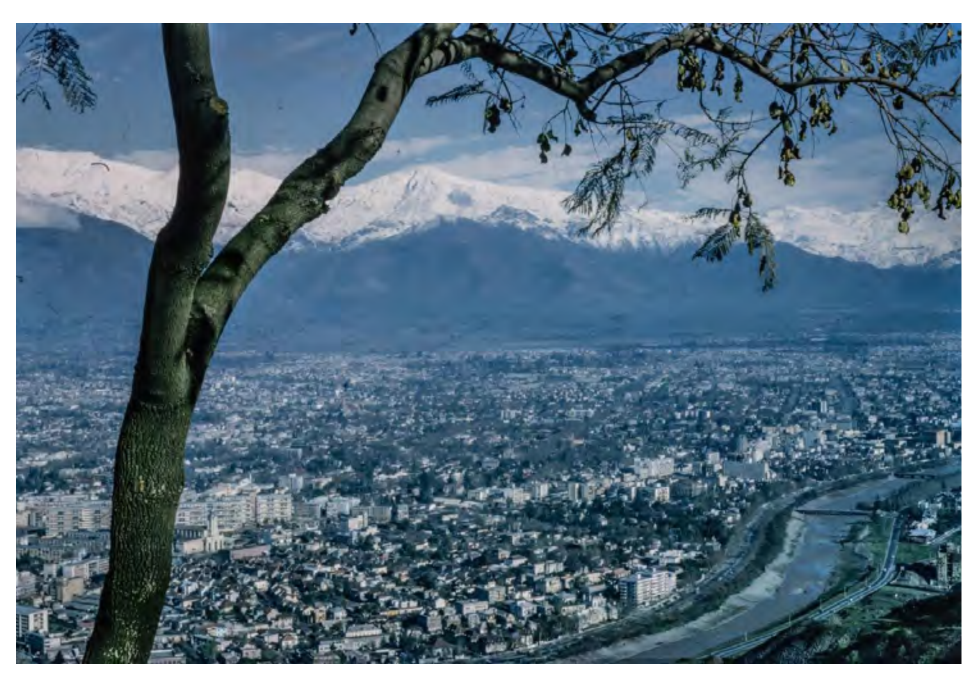


Figura 7. Fotografía de Santiago, vista desde el cerro San Cristóbal. Archivo Sernatur, Biblioteca Nacional de Santiago. Autor y fecha desconocidos.

5 Este proceso se gestó durante varios años, comenzando con la construcción de ferrocarriles hacia el sur de Santiago para promover destinos con infraestructura desarrollada (Booth, 2011). Esto atrajo turistas y dio origen a una nueva industria.

La primera observación consistió en determinar que las diapositivas que componen el archivo fueron tomadas en un período que abarca desde el inicio de Sernatur en 1975 hasta principios de la década de 1990. La mayoría de los lugares fotografiados pertenecen a zonas de gran afluencia turística, como Viña del Mar, el volcán Parinacota, Pucón, el lago Llanquihue y algunos glaciares en la región de Aysén.

En el conjunto de imágenes analizadas, un gran porcentaje corresponde a la cordillera de los Andes. Estas imágenes podrían clasificarse en dos categorías definidas por sus encuadres: la primera (figura 7) sería la cordillera como telón de fondo, destacando la línea que define el horizonte de la vista montañosa y que se reconoce como esa imagen de montaña-muralla descrita anteriormente.

Este tipo de composición resalta un primer cuadro donde ocurre un acontecimiento relacionado con la industria turística (localidad específica) y delimita el horizonte por la línea horizontal irregular definida por las cimas de las montañas. La mayoría de las imágenes retratadas con este tipo de encuadre son de la zona central, reflejando las ideas de Carine Lemouneau (2012) sobre cómo la cordillera, durante la dictadura, es utilizada desde su visualidad en la zona central como elemento identificatorio a escala nacional.

El segundo tipo de composición (figura 8) crea una sensación de ubicuidad, como si todas las montañas fueran la misma. En primer plano, se destaca un objeto (mayoritariamente cuerpos de agua) y en segundo plano se presenta una montaña-triángulo, retratando una figura geométrica que ciertamente no es la única en la diversidad de formas que contiene la geografía de los Andes. En este encuadre, el triángulo-montaña establece una pregnancia compositiva, generando un distanciamiento entre las acciones del primer plano y este triángulo-montaña que aparece en el fondo. Muchas de estas montañas son volcanes, y quizás uno de los más retratados es el volcán Villarrica, ubicado en el centro de los territorios habitados por los pueblos mapuches. Sin embargo, el volcán que se retrata deviene montaña: no es un volcán activo sino una montaña que, en sus pies, aloja a la industria y permite el habitar como un agente pasivo.

Ambos tipos de composiciones refuerzan una mirada distanciada que se separa del entorno para observar una otredad, sublimando, en este caso, la de la cordillera. Se puede argumentar, entonces, que en el archivo del Sernatur se observa lo descrito por los autores sobre la construcción de la montaña como frontera y la necesidad de un distanciamiento que construye un otro (ya sea otra nación o la naturaleza). Esta mirada se acota a lo ya conocido y reproduce en múltiples variaciones una misma idea.

Este fenómeno hace eco en lo propuesto por Andrea Soto-Calderón sobre cómo las fotografías se transforman desde el discurso dominante en imágenes «vacías, imágenes homogéneas que no dejan de acrecentar la creencia del aplastante cierre del imaginario» (2022, p. 32). Son imágenes que parecen agotarse en sí mismas y no permiten imaginar una posibilidad, sino que reiteran lo que ya sabemos, que en este caso sería la montaña como otredad, vacía y distinta de nuestro habitar cotidiano.

De alguna manera, como reflexionan Arenas y otros (2013), la repetición de este tipo de figuración paradójicamente ha contribuido a la relativa invisibilización de la cordillera de los Andes en cuanto a territorio de producción, interacción social y comercio. Tal fenómeno ha tenido un impacto significativo en la falta de reconocimiento de los actores sociales involucrados en esta dinámica, a pesar de que numerosos grupos locales han mantenido migraciones estacionales hacia los valles interandinos y han sostenido vínculos sociales, económicos y culturales a lo largo de las montañas.

Del conjunto de diapositivas revisadas surgieron dos imágenes que llamaron especialmente mi atención, ya que ninguna retrata a la montaña misma, sino reproducciones de montañas.



Figura 8. Fotografías de distintas vistas de volcanes en Chile. Archivo Sernatur, Biblioteca Nacional de Santiago. Autor y fecha desconocidos.

La primera corresponde a la creación de un estand de Chile para la feria FISA (Feria Internacional de Santiago),[6] donde se construye una montaña-triángulo. Se fotografía el proceso de construcción de maquetas a escala del proyecto de imagen-país. En ese estand, se construye la montaña-triángulo y en las imágenes que aparecen en el archivo (sin fecha) aparecen dos formas de montañas, ambas triangulares. En un caso, la montaña triangular se convierte también en montaña-muralla (figura 9), mientras que en el segundo (figura 10) es una montaña-triángulo-isla. Ambas muestran la relevancia de la montaña en el imaginario nacional, poniendo énfasis en la relación entre cordillera e identidad que hemos desarrollado y, al mismo tiempo, develando una suerte de dialéctica entre la manualidad de la imagen manufacturada (creada por las manos que construyeron las maquetas) y la imagen técnica que aparece al convertir la maqueta en fotografía.



Figuras 9 y 10. Fotografía de la construcción del estand de Chile para la FISA. Archivo Sernatur, Biblioteca Nacional de Santiago. Autor y fecha desconocidos.

6 Filial de la Sociedad Nacional de Agricultura desde los años 60, su última edición fue en 1998. Se exhibían diversas áreas económicas, destacando novedades tecnológicas junto con artesanías de todo el mundo.

Así, esta tensión de alguna manera devela la relación que se quiere imponer entre identidad y modernidad, evidenciando las fracturas de esas promesas que, en el contexto de escasez, difícilmente se podrían cumplir.

En dicho contexto, el archivo de Sernatur encarna lo que Macarena Gómez-Barris (2021) llama «mirada extractiva». Gestado durante la dictadura, propone una visión del paisaje como parte de un proyecto ideológico, mostrando cómo la matriz colonial del poder (Quijano, 2000) se presenta y representa. Sin embargo, el archivo va más allá, proyectándose hacia el futuro con imágenes destinadas a convertirse en historia. Theo Reeves-Evison (2023) lo vincula a la «prospección visual», un enfoque que reduce el mundo a un conjunto de recursos por descubrir. El archivo de Sernatur buscaba delimitar territorios, a menudo retratando su potencial extractivo. La ausencia de personas en las montañas refuerza la idea de un espacio vacío, listo para apropiación y explotación.

Las dimensiones afectivas y afectadas de la cordillera



Figura 11. Fotografía de construcción del centro turístico Las Tacas, IV región, Chile. Fotografía parte del archivo personal de la autora, tomada por Gustavo Montero Saavedra. Fecha desconocida.

Comencé este proyecto hace varios años (no sé si puedo decir que lo comencé o si me ha acompañado desde siempre y ahora logro hacerlo imagen y palabra). Con la muerte de mi padre, me tocó desmantelar su vida, ordenar sus archivos y varias maletas de imágenes que registraban sus procesos y que no fueron a parar a los álbumes oficiales. Él, ingeniero, como muchos hombres de su generación impregnados del espíritu moderno y las promesas del progreso, veía a la naturaleza (nuevamente LA) como un objeto al servicio del humano, un territorio para dominar. En las imágenes retrata la industria, las modificaciones al paisaje con retroexcavadora. Sus imágenes son técnicas, muestran materiales, avances, formas. No buscan la grandilocuencia de una obra proyectada, sino que son un cuaderno de notas sobre sus procesos.



Figura 12. Fotografía de construcción del centro turístico Las Tacas, IV región, Chile. La fotografía es parte del archivo personal de la autora, tomada por Gustavo Montero Saavedra. Fecha desconocida.

Junto a las imágenes de mi padre me preguntaba: ¿es posible crear una tabla que muestre la pérdida de biodiversidad por año y por metro cuadrado? Puedo utilizar su planímetro para medir esas áreas irregulares, ¿cuántos metros menos tiene de espesor nuestra cordillera? ¿Será que al medir logro ver la montaña?

Las imágenes de mi padre refuerzan desde otro lugar lo que el archivo busca sostener; muestran una perspectiva diferente de representación donde se destacan los avances de la industria. Estas imágenes evocan una época y una forma de ver el paisaje y territorio desde su potencial extractivo, celebrando la capacidad del ser humano para dominar esos espacios. De alguna manera, este registro no se adscribe a lo que se denomina una mirada prospectiva, sino a una relación imagen-capitalismo donde él empleaba la fotografía como un medio para resaltar las posibilidades del capital de modificar y controlar el entorno.

Un ejemplo de ello son las imágenes que registran el proceso de construcción de un balneario en la IV región de Chile: movimientos de tierra, desplazamiento de grandes dunas y la introducción de palmeras maduras, traídas desde otras tierras para modificar y recrear un paisaje «otro». Desde cero, se emprendió la tarea de reproducir esas tierras lejanas, como si el simple acto de plantar palmeras pudiera transformar nuestras playas en paraísos tropicales.

El conjunto de reflexiones creadas por la observación del archivo del Sernatur y las imágenes de mi padre despertó una necesidad imperante de salir a buscar nuevas imágenes, con mi lente, desde mi rutina y a través de mis procesos. Consideré que, con todas esas mediciones de impacto, quizás las cosas podrían haber cambiado. Comencé a recorrer los límites urbanos, donde la montaña se modifica para dar espacio al habitar humano. Recorrí distintos territorios, pero sobre todo la región metropolitana, registrando las modificaciones que sufre la cordillera en los procesos de expansión urbana. Aparecieron otras heridas, otros hombres conquistando territorios, otras montañas que parecen ausentes. Los recorridos, como una suerte de peregrinación, me permitieron ir recolectando todas esas imágenes de extracción en donde la montaña se destruye. Y es que, entre tanta imagen, a veces pareciera que la cordillera de los Andes ya no es visible. Esa cordillera-frontera que demarca no permite que la recorramos. La colección de recorridos, convertidos en imágenes, pretende mirar eso que la mirada masculina no ve, esas heridas en el territorio y cómo afectan la convivencia humano-más que humano.



Figura 13. *Fracturas Expuestas*. © María/Rosario Montero, 2013.

Así que decidí intentar repararla, explorando quizás con otras herramientas. Al observar y retratar, me di cuenta de que la crisis climática social ya no se describe en el código de futuro, sino que la habitamos sin mirarla. Busqué una imagen que me permitiera repensar las posibilidades existentes para crear una contramirada que describa ese co-sentir con la cordillera. Sin dejar de lado cómo la fotografía, incluso en mi propia práctica, tenía una vinculación directa con esos cambios en los territorios; pareciera que esa estética de la catástrofe al mirar los territorios solo profundizaba las grietas o heridas que se perciben en mis montañas.

Según Coleman y James (2021), la fotografía ha estado profundamente arraigada en la reproducción de la violencia imperial, y esta conexión se ha naturalizado en la profesión fotográfica (p. 61). Desde estas líneas, se puede reflexionar que la fotografía puede ser vista como un documento del capitalismo global, pero también como un dispositivo autónomo respecto de los procesos procesos industriales que representa (p. 19). El registro del estado de catástrofe, de la pérdida de biodiversidad en la expansión urbana y el impacto ambiental que tiene, también evidencia cómo damos la espalda a la cordillera. Sobre todo, cómo esa mirada reforzada en la dictadura, de la cordillera muralla y frontera, sigue siendo una mirada actual y una forma de convivencia.

La cordillera como territorio de posibilidad



Figura 14. Still video. *Fracturas expuestas*. © María/Rosario Montero, 2023.

No hay duda de que la herencia de la dictadura persiste en la representación actual de la cordillera, moldeando nuestra percepción de ese territorio. La imagen que prevalece insiste en vaciar el territorio, construyendo un lugar-muralla, exterior y distinto a nuestro habitar cotidiano. Según Arenas y otros (2013), es importante destacar que la historicidad de la cordillera no reside en su pasado, sino en su proyección hacia el futuro.

Durante el proceso de formación de nacionalismos, la humanización de los Andes, es decir la representación de la montaña a imagen del hombre, dio forma a un significado dominante que eclipsó o desplazó otros posibles significados, similar a una historia oficial que la describe simplemente como una «raya» fronteriza. Esto no implica que la cordillera oculte lecturas secretas o alternativas, pues lo que ofrece son diversas interpretaciones para diferentes personas. Estos valores y perspectivas del mundo están presentes, pero no se han legitimado o difundido como conocimiento de poder.

En el caso de la cordillera de los Andes, la representación y la lectura han ido cambiando de la misma manera que cambia nuestra percepción de la naturaleza, existiendo múltiples formas de abordarla. Siguiendo las reflexiones de Diana Coole y Samantha Frost (2013) sobre los nuevos materialismos, se puede argumentar que la cordillera supone un agente vital donde distintas fuerzas, como los desastres naturales (terremotos, erupciones volcánicas, desbordes de ríos, etc.) nos señalan la agencia de la materia (la montaña), cuya forma de coexistencia también influiría en las maneras en que la representamos. Y es en esta forma de concebirla que aparecen las fisuras, y también las posibilidades de comprenderla habitada y porosa.

Las reflexiones de Andrea Soto-Calderón (2022) sobre la percepción, que abarca cómo observamos, comprendemos, tocamos y sentimos el mundo, señalan que estas formas son el resultado histórico de relaciones económicas y sociales. Según la autora, los cinco sentidos son construcciones históricas, y su creación es parte de la historia. El poder de la imagen incluye tanto la capacidad de organizar como la habilidad de desvincular una estructura de su función específica. Este poder introduce una especie de ruptura en el sistema, aunque «nunca hay imagen sin puesta en relación» (p. 4). De esta forma, se pueden observar distintas fisuras en la representación, como la maqueta-cordillera con el artesano que devela la maquetación en la construcción de la identidad nacional (imágenes 9 y 10). Es posible argumentar entonces que la imagen de la cordillera establece una forma de ver la naturaleza que, aunque se supone estable, permite que en ella coexistan las contradicciones que los habitantes de estos territorios encarnamos diariamente.

Así, este escrito explora las distintas percepciones de la cordillera mediante diversas colecciones de imágenes. El objetivo de esta reflexión es utilizar la cordillera como metáfora para comprender la relación que se establece con la naturaleza y el paisaje en Chile, abarcando desde la imagen de archivo y su hegemonía institucional hasta la afectividad presente en los archivos e interpretaciones privadas de mi archivo personal. Con este enfoque, se propone comprender cómo la imagen cordillera-frontera-muralla descorporizada se ve reforzada durante la dictadura, construyendo un vínculo entre paisaje-cordillera-identidad que determinó la forma en que comprendemos e imaginamos la cordillera hoy.

Se podría afirmar entonces que el archivo del Sernatur reinaugura la mirada extractiva, enfatizando la relación paisaje-cordillera-identidad donde la cordillera se construye desde la noción de frontera. El Sernatur, guiado por la ideología planteada por los organismos estatales durante la dictadura, desarrolla una mirada otra que busca contraponerse a las imágenes que se venían desarrollando durante el gobierno anterior. En este proceso, imprime una mirada prospectiva

que pretende establecer un imaginario para contrarrestar e imponer un nuevo paradigma de gobernanza neoliberal (Prieto, 2021), donde todo objeto se considera un producto potencialmente al servicio del capital. Quizás sea en la fisura de ese saber impuesto por el aparato estatal que se visibiliza el archivo del Sernatur, donde su agencia se hace tan evidente que permite cuestionar nuestras creencias. Este proceso nos invita a repensar qué posibilidades existen para crear una contramirada contemporánea que abrigue nuestro sentir en y con la cordillera.



Figura 15. *Fracturas Expuestas*. © María/Rosario Montero, 2013.

Este escrito busca mezclar miradas y voces para dar cuenta de una investigación corporizada, un *sentipensar* (Escobar, 2014, p. 14) con la cordillera. A través de la imagen afectada, se intenta comprender una posibilidad otra que nos permita transitar en este presente que ya es crítico y que necesita futuro. A las reflexiones del archivo del Sernatur se suma una mirada crítica sobre mi biografía, explorando cómo la mirada masculina durante los periodos de dictadura y posdictadura refuerza un régimen escópico en el cual el paisaje y los territorios (y su imagen) están al servicio del capital.

Mi mirada, enraizada en la estética de la catástrofe, propone establecer un diálogo y una reflexión sobre la experiencia corporizada de habitar un territorio en contraste con la mirada hegemónica del paisaje vaciado. Cada uno de los registros visuales intenta establecer un diálogo sociohistórico con las diversas representaciones de la cordillera, explorando cómo estas representaciones afectan la posibilidad de pensarla porosa y habitada. Se plantea una mirada que fortalezca las voces que la resisten e insisten sobre su condición otra. «Es el sentir la presencia de las montañas, escuchar las voces del paisaje, los sustratos de memoria que nos hablan desde sus cumbres, lagos y ojos de agua o desde sus múltiples apachitas y caminos» (Rivera-Cusicanqui, 2015, p. 22). De esta manera, los territorios con sus altas cumbres crean figuraciones que desbordan y fisuran la concepción de la cordillera como un territorio estable. **post(s)**

Referencias

Ahumada, F. P. (2022). Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX. *Artelogie*. https://doi.org/10.4000/artelogie.6841

Alvarado, M. (2018). El acto de chacarillas de 1977. A 40 años de un ritual decisivo para la dictadura cívico-militar chilena. *Nuevo Mundo - Mundos Nuevos*. https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71900

Arenas, F., Núñez, A., y Sánchez, R. (2013). *Fronteras en movimiento e imaginarios geográficos: La cordillera de los Andes como espacialidad sociocultural*. RiL Editores.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang.

Booth, R. (2011). De la selva araucana a la «Suiza chilena». *CA Ciudad y Arquitectura*, pp. 26-31.

Coleman, K. P., y James, D. (2021). *Capitalism and the Camera: Essays on Photography and Extraction*. Verso Books. https://public.eblib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6559728

Coole, D. H., y Frost, S. (2013). *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Duke University Press.

De Pinho, L., y Sinibaldi, C. (2017). El ecofeminismo como propulsor de la expansión de la racionalidad ambiental. *Ecología Política, 54*, 26-34.

Descola, P., y Palsson, G. (1996). *Nature and Society: Anthropological Perspectives*. Routledge.

Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre el desarrollo, territorio y diferencia*. Ediciones Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA.

Flusser, V. (2011, diciembre 1). The Gesture of Photographing. *Journal of Visual Culture, 10*, 3, 279-293.

Gómez-Barris, M. (2021). *La zona extractiva: Ecologías sociales y perspectivas descoloniales*. Ediciones Metales Pesados. https://www.digitaliapublishing.com/a/102579/

Guerra, C. (2023). *Restituciones: La fotografía en deuda con su pasado*. Fundación Mapfre.

Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge.

Jösh, A. (2014). The Photography of an inhospitable territory. En Ribas, X. (ed.), *Nitrate.* Barcelona: Dan Museu D'Art Contempor.

Lemouneau, C. (2012). L'empreinte de la nature sous le gouvernement militaire d'Augusto Pinochet (1973-1990): quelques formulations à propos d'un art national. *Artelogie*. https://doi.org/10.4000/artelogie.7026.

Merchant, C. (2003). *Reinventing Eden: The fate of Nature in Western Culture*. Routledge.

Mies, M., y Shiva, V. (2014). *Ecofeminism*. Zed Books.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa Editorial.

Montero, M. R. (2022). *Una línea marca el horizonte: Fotografía contemporánea del paisaje en Chile*. Metales Pesados.

Prieto, M. (2021). Indigenous Resurgence, Identity Politics, and the Anticommodification of Nature: The Chilean Water Market and the Atacameño People. *Annals of the American Association of Geographers*. https://doi.org/10.1080/24694452.2021.1937036

Quijano, A. (2000). Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America. *International Sociology, 15*, 215-232.

Reeves-Evison, T. (2023). On Prospecting: Visual Culture between Extraction and Speculation. *Environmental Humanities*.

Rivera-Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.

Rubinstein, D. (2013). *Nothing to see here: Photography and the Politics of Invisibility*. http://www.danielrubinstein.net/wp-content/uploads/2013/04/Rubinstein_Nothing-to-See-Here.pdf

Soto-Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales Pesados.

Valdés, V. (2014). Por un paisaje nacional: La montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX. En A. Borsdorf, *Los riesgos traen oportunidades: Transformaciones globales en los andes sudamericanos*. Instituto de Geografía UC.

HACER DE ESCOMBROS, PAISAJES: HACIA OTRA LECTURA DE LA RUINA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO DE VENEZUELA

Manuel Vásquez Ortega

Manuel Vásquez Ortega, curador e investigador independiente. Coordinador de investigación de LA ESCUELA___ (www.laescuela.art). Correo electrónico: manuuvo@gmail.com

- Arquitecto, Universidad de Los Andes, Venezuela.

Resumen

Es posible afirmar que la historia del arte venezolano inicia su relato con la herencia colonial de la tradición paisajista; a partir de allí, la concepción del paisaje moderno se ha configurado como una estructura que se transforma en paralelo a los procesos de urbanización hasta llegar a su propia ruina presente, tanto física como discursiva. Con la intención de elaborar una aproximación reciente al paisaje contemporáneo en las artes visuales venezolanas, el ensayo aborda obras en que la concepción del paisaje supera uno de los discursos más desarrollados por los artistas en la transición al siglo XXI: el fracaso de la modernidad; optando así por un camino que entiende la ruina como quien vuelve al origen de la naturaleza.

Palabras clave

paisaje, ruina, desierto, arte contemporáneo, Venezuela, naturaleza

Making Landscapes out of Rubble: Towards Another Reading of Ruin in Contemporary Venezuelan Art

Abstract

It can be stated that the history of Venezuelan art begins its narrative with the colonial heritage of the landscape tradition. From there on, the conception of the modern landscape has been shaped as a structure that evolves in parallel with urbanization processes, culminating in its own present ruin, both physical and discursive. Aiming to provide a contemporary perspective on the landscape in Venezuelan visual arts, this essay explores works in which the conception of the landscape transcends one of the most prominent discourses developed by artists during the transition to the 21st century: the failure of modernity. It thus takes a path that understands ruin as a return to the origins of nature.

Keywords

landscape, ruin, desert, contemporary art, Venezuela, nature

Fecha de envío: 20/06/2024
Fecha de aceptación: 08/11/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3208
Cómo citar: Vásquez, M. (2025). Hacer de escombros, paisajes: Hacia otra lectura de la ruina en el arte contemporáneo de Venezuela. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 152-179). USFQ PRESS.

Creemos ser país,
y la verdad es que somos apenas paisaje
Nicanor Parra

Lo que nos salva de los escombros
es la mirada
Rafael Cadenas

Aquello que algún día fue tierra

La idea de que un escenario compuesto por ruinas edilicias —alejado de toda representación y forma de naturaleza— pueda ser definido como una imagen paisajística no es ni reciente ni poco común de cara a nuestros tiempos. De hecho, hablar del paisaje en términos contemporáneos implica asumir la presencia, la acción y la intervención humana sobre la naturaleza, así como de los procesos constructivos (y sus restos) sobre aquello que algún día fue tierra y ahora es pavimento. Un presente Antropoceno que conlleva en sí mismo las premisas filosóficas, políticas e históricas que hay detrás de los cambios físicos, pero también de paradigmas respecto al paisaje natural. Transformaciones que, a lo largo del tiempo, han afectado radicalmente las formas cotidianas de ver y de percibir aquello que nos rodea, y por ende, que han repercutido en las estrategias de su representación simbólica, demostrando que el paisaje «entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra» (Maderuelo, 2005, p.17).

No obstante (a pesar de que es posible fechar la presencia de ruinas en paisajes pictóricos desde inicios de la Edad Moderna), según Brian Dillon (2011), en pleno siglo XXI existe un notable interés por parte de las artes y visualidades contemporáneas en cavilar sobre las ruinas y los escombros, archivos de gran escala que resguardan las historias y sucesos de la humanidad en temporalidad detenida. Cualidad que le permite a la ruina testimoniar el paso del hombre por el mundo y materializar el potencial destructivo de la naturaleza. Un panorama (el planteado por Dillon) donde la presencia de la ruina supera su antigua condición de elemento escenográfico o de fondo, para ser entendido como centro del discurso explorado por parte de los artistas contemporáneos.

Si bien esta tendencia aparece como consecuencia de un imaginario norteamericano[1] globalizado, referido a la catástrofe y la destrucción, al situarse en territorio latinoamericano el paisaje de la ruina desencadena otras lecturas respecto a su germen y a su triunfo, al consolidarse como un tópico ampliamente abordado por artistas y pensadores en países cuyo curso histórico ha sido empujado hacia el ideal de modernidad como única vía de progreso.

Así, construidas bajo formas y discursos derivados del proceso modernizador de Occidente, las ciudades latinoamericanas configuran el paisaje de su presente a partir de espectros y asedios en la memoria, a través de logros no establecidos ni definitivos, en los que se materializa «el presente imaginado de un pasado que únicamente puede ser asido en su declive» (Huyssen, 2011, p. 53). Espectralidad que confirma que la ruina contemporánea es, en sí misma, el

1 Para Brian Dillon (2011), este conjunto de prácticas estéticas surgidas en el siglo XXI obedece a la popularización de las imágenes del atentado del World Trade Center, de las guerras en Afganistán e Irak, y de las recientes crisis económicas: imágenes de arquitecturas modernas semiderruidas, enormes construcciones de la Guerra Fría caídas en desuso y territorios diezmados por desastres naturales, convertidas en imaginario colectivo gracias a los medios masivos de comunicación.

producto de la modernidad por excelencia; siendo esta afirmación la que nos permite elaborar la pregunta relacional que inicia nuestra reflexión: si la ruina es un hecho inherente a la modernidad y los procesos constructivos humanos son ineludibles al hablar de paisaje en el presente, ¿es la ruina la condición primaria del paisaje contemporáneo? ¿Es posible entender el paisaje en el presente sin relacionarlo con la ruina, y más aún, con su propia ruina?

Con la intención de especular en torno a estas preguntas, el presente ensayo plantea un escenario de las artes visuales venezolanas producidas en los últimos años (específicamente entre 2018 y 2024), a partir del análisis de obras seleccionadas en donde la presencia del paisaje, el tiempo y la decadencia material convergen para presentarse como posibilidades del futuro, demostrando que las ruinas «no solo constituyen sitios de luto, sino que también condensan un potencial fértil desde su naturaleza fragmentada» (Adler, 2018, p. 94).

De allí que, al ser el paisaje contemporáneo un constructo humano, socializado y entendido como convención cambiante, la actualidad de las artes venezolanas nos plantea una manera de ver más allá de la ruina *en* el paisaje, para aproximarnos a la ruina *del* paisaje en sí mismo: el paso del tiempo sumado al deterioro material del hacer y pensar humano que alcanza a trastocar la naturaleza, cuya transformación física le brinda al terreno simbólico infinitas mas no ilimitadas lecturas sobre lo que la ruina es, puede ser, contiene y revela.

De la nostalgia del paisaje a la nostalgia del fuego perdido

Suelo pensar en la hipotética obsesión que desarrollaron nuestros ancestros paleolíticos al descubrir el fuego. No es cuestionable suponer la fascinación que sintieron al observar la reiterativa aparición de este fenómeno incandescente, el fervor de su contemplación, la sorpresa de lograr dominarlo y la dependencia que generaría su domesticación con relación a las dinámicas de vida diaria. Desde este escenario ficcional (pero posible), me interesa la idea de comparar la fijación del *Homo erectus*, cautivado por el calor emitido por una fuerza inexplicable, con la insistente necesidad de las artes venezolanas (y sus pensadores) de hablar sobre la modernidad:[2] una especie de fenómeno enérgico y fugaz cuya irrupción en el panorama local vino acompañada de cambios radicales en las formas de entender el contexto y existir dentro de un paisaje, ahora sometido a transformaciones propiciadas por la urgencia de construir una infraestructura material acorde a la imagen de una sociedad petrolera, de avanzada, como ninguna otra de la región suramericana de aquel incipiente siglo XX. Así, en el paisaje de fin de siglo venezolano se hace posible distinguir una «contigüidad indivisible entre utopía y catástrofe, arraigada en los modos de asir el paisaje en Latinoamérica» (Jara Ahumada, 2022, p. 114), en la que se evidencian «los binomios centro/periferia, identidad/diferencia, como resultados de un proceso de avance proyectado hacia el infinito».

Y es que, tras apuntalar altos alcances económicos, políticos, culturales y sociales, el efervescente fuego de la «modernidad» venezolana merma su potencia hasta llegar a la extinción de su impulso con el final del siglo XX. Siendo esta una situación que permea en el arte hecho

2 Por modernidad entendemos la «superación del atraso que representan las sociedades rurales, mediante el desarrollo de las fuerzas productivas hacia la industrialización, concebida como un modo de producción más eficaz para proveer a la sociedad de sus bases materiales. [...] Igualmente está asociada a la introducción de la razón y el comportamiento racional, como máxima instancia de lo humano, a la ampliación y expansión de la educación a todas las capas de la población y al surgimiento de múltiples y pluralistas formas de asociación social masiva» (Silva, 1989).

en Venezuela durante las décadas de transición entre milenios, llegando a influir en la producción de un grupo de artistas e intelectuales en sus testimonios y posturas frente a la idea del progreso no alcanzado o perdido. Obras, exposiciones y reflexiones enfocadas en interpelar las estructuras políticas y de pensamiento a partir de la observación de sus formas materiales habitables, constructivas y urbanas. Un discurso cuyo reconocimiento, institucionalización y prestigio —otorgado por la crítica, el coleccionismo y el público— instaura una tradición «ruinista» que mira desde el pesimismo y el reclamo hacia una gloria idealizada.

«Tradición ruinista» que podría encontrar referencias universales en las estéticas vinculadas a las ruinas en los años sesenta, o que incluso podría remontarse al Renacimiento, «cuando comienza a gestarse una modernidad que se concibe a sí misma en relación con los remanentes del pasado» (Dillon, 2011, p. 12). No obstante, en Venezuela parece hallar su origen en la literatura criolla del siglo XX: un momento cuando la narrativa, la poesía y la ensayística se enfocaban en la representación y el pensamiento sobre el paisaje y la ciudad, a través de la obra de escritores como Mariano Picón Salas, Rómulo Gallegos, Mario Briceño Iragorry, Arturo Uslar Pietri, Guillermo Meneses y Miguel Otero Silva, quienes lograron retratar no solo el proceso voraz de urbanización y transformación del entorno, sino también la angustia por el sentido y el destino del paisaje venezolano. Preocupaciones heredadas por las artes visuales en una generación de artistas marcados por el desencanto: un grupo de creadores que compartía una actitud profundamente crítica frente a la modernidad monumental y heroica del país anterior a los años 70 (Auerbach, 2022), cuyas características podrían ser esquemáticamente resumidas en el notorio uso de los «nuevos medios» (fotografía, video y audiovisuales); la presencia del cuerpo en relación con el espacio arquitectónico; las lógicas visuales heredadas del conceptualismo, y el interés (cada vez más creciente) en abordar temáticas sociopolíticas manifestadas en el contexto urbano.

Sin embargo, el paso de los años y la abrupta decadencia del progreso centralizado[3] y excluyente no vienen necesariamente acompañados de la instauración de nuevos proyectos de pensamiento, ni de una reinvención de las formas de visualidad, mucho menos del desplazamiento del interés autópsico en torno a lo moderno por parte de los intelectuales y críticos. Por el contrario, el deterioro de la modernidad, tanto en sus manifestaciones materiales como en el abandono sistemático de su intención proyectual, solo trajo consigo un afianzamiento de la idea de «Época Dorada» de una Caracas próspera y de un lamento por lo perdido. Así, la nostalgia *por* las ruinas de la modernidad se convirtió, en Venezuela, en un tópico constitutivo de una tradición artística dentro del arte contemporáneo,[4] especialmente en la capital: un aparente deseo de decadencia manifestado en la producción simbólica del entonces reciente siglo XXI.

A partir de aquí se crea un nicho de la narrativa del arte en el cual los creadores y pensadores reflexionan ensimismadamente sobre aquello que el país tuvo y derrochó; sobre el proceso

3 A pesar de existir en Venezuela una estructura de distribución política teóricamente descentralizada desde mediados de siglo XX, la realidad del ordenamiento del territorio obedece a dos características que contradicen sus intenciones: la urbanización descapitalizada y geográficamente concentrada. De esta manera, la población venezolana obedece a altas cifras de densidad y desarrollo económico en pocas ciudades urbanizadas, y una drástica diferencia con estados de estructuras y culturas rurales, siendo este un patrón que repercute en las dinámicas culturales y, por ende, artísticas.

4 Con notable presencia en el panorama expositivo de la década de los 90, extendido hasta el lustro del 2010, los proyectos artísticos en torno a los cuestionamientos de las formas modernas y al proyecto de modernidad han dado como resultado una generación de artistas venezolanos posibles de agrupar a partir de sus estrategias de conceptualización, el uso de audiovisuales, medios mixtos y la recurrente aparición de íconos arquitectónicos como objetos de estudio.

interrumpido para alcanzar los laureles del progreso; las historias truncadas materializadas en la irresolución de utopías arquitectónicas; la observación y representación de las maneras de habitar una ciudad precaria, y el fracaso de los ideales urbanos manifiestos en la aparición de construcciones marginales. Juicios elaborados en función de una racionalidad colonial sobre lo que una sociedad moderna debía ser y no logró concluir.

Y aunque, si bien las artes visuales venezolanas de finales del siglo XX y principios del XXI se entiendan como un período rico en propuestas de aguda inteligencia y amplia diversidad de lenguajes de representación, es posible afirmar la existencia hereditaria de un énfasis temático en la «crítica» de la modernidad desde sus fallos: un soliloquio por el fuego robado por una suerte de Prometeo sin rostro, determinado por una extraña condición fundamentada, historiada y legitimada por las instituciones, la teoría crítica y los artistas que encontraron en el colapso (o el muy mencionado «fracaso») del sistema de pensamiento occidental, un campo ideal para el desarrollo de sus topos, planteamientos y anhelos de un pasado tan imposible como indeterminable, cuya representación «no garantiza [necesariamente] una revisión productiva de su condición visual, carga ideológica o potencial testimonial» (Blackmore, 2017, p. 259), corriendo el riesgo de caer en un deseo ruinista.

De allí que muestras colectivas presentadas en Caracas como *Utópolis* (2001) y *Modernidad Silenciada* (2005), en la Galería de Arte Nacional y la Sala Mendoza respectivamente, ambas bajo la curaduría de Ruth Auerbach y William Niño; o *Proyecto Helicoide, Helicoides Posibles* (2014) en el Centro Cultural Chacao, curada por Celeste Olalquiaga, o la notoria presencia del tema en *Panorámica, Arte Emergente en Venezuela* (2014), curada por Félix Suazo, se ubican como ejemplos fundacionales de la enfática y prolífica necesidad de reflexionar sobre la historia política a través de imágenes de arquitectura y ciudad. Conformando un cuerpo de obras que dan forma al paisaje de las primeras décadas del siglo XXI, una época marcada por la agitación política, crisis socioeconómica y emergencia humanitaria provocada por el gobierno de Hugo Chávez Frías y el posterior régimen de Nicolás Maduro.

Empero, a poco más de veinte años de este inicio de siglo, inmersos en complejas dinámicas sociopolíticas y la necesidad natural de establecer límites discursivos ante la catástrofe cotidiana, lejos de la idealización y de la iconicidad de arquitecturas urbanas, un panorama *otro* de las artes contemporáneas recurre a la ruina del paisaje como quien vuelve al origen, entendidas estas como un «objeto inorgánico en deslizamiento a un estado orgánico» (Macfarlane, 2014, p. 127).

A partir de la generación espontánea de ramificaciones creadas por necesidades particulares de enunciación de los artistas, se desarrolla así un amplio repertorio de formas, estrategias y aproximaciones de pensar, transformar o tratar la ruina; manifestaciones que, desde su diversidad intrínseca, intentaremos rastrear por medio del trabajo de 14 artistas venezolanos de distintas generaciones, cuya selección obedece a las lógicas propias de la actualidad de la producción de arte *en* y *del* país: un territorio marcado por las migraciones, la aparición de nuevos agentes en la escena local, la transformación de los centros productores de discursos hegemónicos, la descentralización de las instituciones formativas[5] y la inserción de nuevos referentes e interlocutores en el discurso nacional. Artistas cuyos trabajos examinan el paisaje y la ruina

5 Tras el cierre del Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas «Armando Reverón» (IUESAPAR) —la institución educativa de arte contemporáneo más relevante del país— por parte del Gobierno de Hugo Chávez Frías en 2009, las casas de estudios superiores de otras provincias, como la Universidad de Los Andes (Mérida) o la Universidad del Zulia (Maracaibo), entre otras, se convirtieron en los centros de egreso de creadores emergentes que, con el tiempo, conforman una nueva generación de artistas —algunos mencionados en este ensayo— cuyos imaginarios, referentes y prácticas se distancian, naturalmente, de los desarrollados en el circuito artístico de la capital.

reivindicando corporalidades, lugares y subjetividades heterogéneas y supervivientes, alejadas del imaginario hegemónico instaurado por el poder colonial fundador del arte del paisaje y por la centralización de los imaginarios hegemónicos del mercado.

La ruina del paisaje conduce, pues, a sus atajos, simulaciones, anticipaciones, contradicciones y retardos, un paisaje que ya «no es una cosa, tampoco es la naturaleza, ni siquiera el medio físico sobre el cual nos situamos» (Maderuelo, 2005, p. 17), sino un constructo humano cuya representación o descripción obedece a la subjetiva mirada de aquellos artistas que ya no solo se posan contemplativamente de cara a una montaña sino que recorren, atraviesan, caminan, imaginan y recuerdan el fragmento espacio-temporal de un entorno construido por la cultura que le da forma.

En los trabajos de estos artistas subyace así una forma de «vuelta» al paisaje originario (más insinuado en unos casos, menos evidente en otros) que se esfuerza por alejarse del anhelo romántico, del documentalismo obnubilante y de las representaciones que han entendido al género paisajístico como continuidad de una herencia occidental, territorialista y manifestativa del poder. Por el contrario, las estrategias y los intereses de estos artistas buscan indagar en la ruina del paisaje a través de tópicos como el extractivismo y la explotación de recursos; de los desastres naturales y sus repercusiones en el imaginario; de la precariedad y la vulnerabilidad como formas de vida; de las memorias personales como archivos de exploración afectiva; de la producción de escombros y residuos y su devenir, y de las maneras de dar orden al caos de nuestro tiempo, entre otros muchos tópicos que, sin dejar de lado la poética y la belleza, se adentran en un inevitable terreno crítico y político.

Partiendo de estas nociones, abordaremos una variedad de vertientes enunciativas en las que prevalece una fascinación por el proceso y las texturas de la ruina del paisaje, donde el impulso de retorno no es pensado en sentido genealógico, ni mucho menos historicista, sino como una revisión de la decadencia que no habla de una pérdida de las dimensiones cualitativas del paisaje, sino de un efecto inevitable de la lejanía del paisaje original: el primigenio, arcádico, fundacional de la potencia de la naturaleza, que no omite el paso del humano sobre él. Aun así, este intento por volver a los orígenes (y a las causas) no viene dado solo de intenciones especulativas por parte de los artistas, sino del desarrollo de un necesario andamiaje de prácticas, temáticas y abordajes contextuales sobre los hechos que en la actualidad someten al paisaje a su propia ruina, pero que desde allí ofrecen nichos para el nuevo germinar de especies y reflexiones, a través de «su combinación de cobijo y exposición, y sus texturas de materiales rotos, que proveen un punto de apoyo para el surgimiento de nuevas formas de vidas naturales» (Macfarlane, 2014, p. 126).

Y es en esta transición, que va de lo cultural a lo ecológico, donde las ruinas se convierten en posibilidades para el paisaje, abandonando la extraña obsesión narrativa de afligirse por tiempos utópicos, para optar por maneras de imaginar un presente posible de habitar. Desde esta premisa de enunciación individual, esta nueva revisitación del paisaje venezolano en pleno desarrollo del siglo XXI se asemeja a aquella que, a finales del siglo XIX, fungió como catalizadora de la tradición paisajista con el Círculo de Bellas Artes, cuyos miembros se posicionaron frente a la narrativa hegemónica de escenas históricas, heroicas, mitológicas y costumbristas, proponiendo

> una pintura que le hiciera sentir al pintor que no estaría representando un ser que le es ajeno, sino un motivo que sólo él quiso escoger [...], dejando así de estar al servicio de otros para rescatarse como persona que posee autonomía y poder de decisión. Esa pintura que no se

> proponía resolver, sino evadir la contradicción existente entre el artista y la cultura dominada, al menos permitía la satisfacción íntima y la afirmación de la individualidad. (Erminy y Calzadilla, 1975, p. 21)

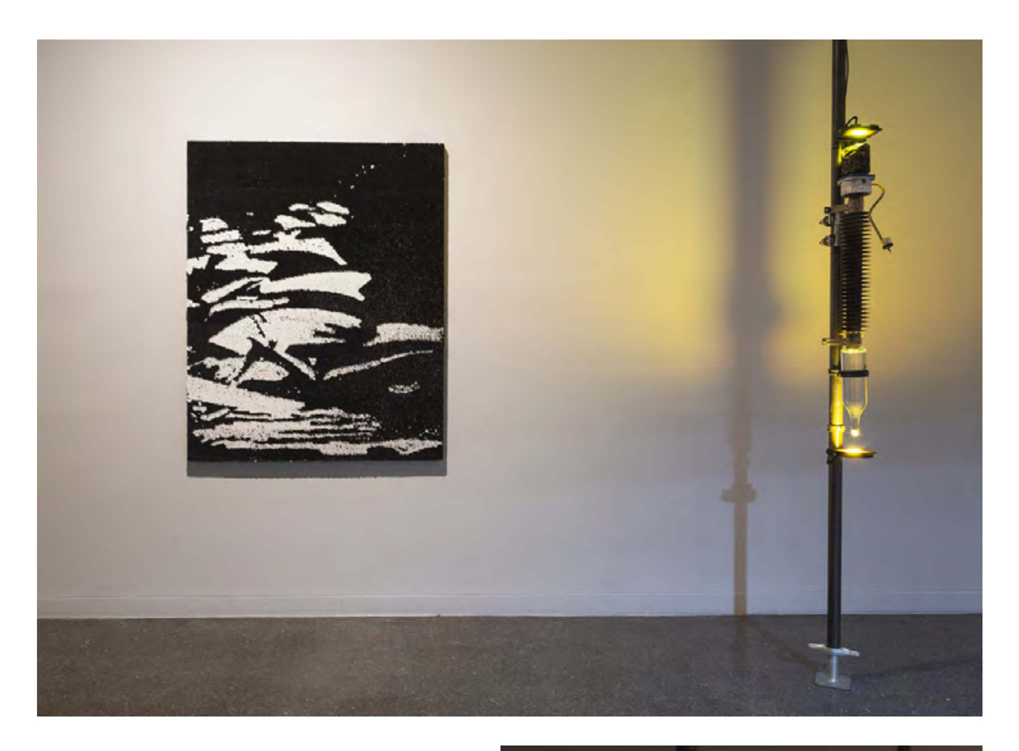
Situando estos impulsos en un tiempo presente, podemos afirmar que la mirada de las artes venezolanas se posa de nuevo sobre el paisaje como una forma de abandonar los lugares comunes de las manifestaciones artísticas recientes del país, dedicadas a señalar «los problemas y las ideas que intentamos responder todos los días [...]. Obras que se hacen mirando y pensando su propio tiempo y espacio, desde aquello que son y aquello que las rodea» (Pinardi, 2000, p. 53). Una necesidad de dar testimonio de las formas de vida en la Venezuela contemporánea, que paradójicamente ha terminado por ensimismarse y limitarse en la señalización de las condiciones sociales consecuentes de las decisiones del otrora reciente, y que, al derivarse de la intrincada situación política actual, la censura estatal y la instauración de una precarizada normalidad de índole dictatorial, se convierte en una forma imposible que encuentra en la subjetivización de la modernidad una estrategia —o un falso consuelo— para hallar un culpable histórico.

La distancia del origen

Sin la necesidad de *ir* hacia el pasado pero excavando sus cimientos en el presente, artistas como Ana Alenso (Caracas, 1982), Manuel Eduardo González (La Guaira, 1988), Eduardo Vargas Rico (Barquisimeto, 1991) y Teresa Mulet (Caracas, 1970) abordan una noción de arqueología del paisaje desde prácticas particulares y disímiles, pero posibles de vincular entre sí: una perspectiva en la cual plantean presupuestos sobre las dinámicas de la vida humana, basados en el análisis de documentos y elementos materiales, para finalmente reconstruir una posible interpretación de la historia a partir del levantamiento de sus capas.

Por un lado, valiéndose de la poética de los objetos y del simbolismo inherente en la tectónica de los mismos, Ana Alenso materializa en la instalación *El Resplandor Los Dejó Ciegos* (2022) (figuras 1 y 2) el escenario matricial del encanto por un progreso empujado por energía fósil, hallazgo cuya fijación sería relativa a la del humano de las cavernas por el fuego paleolítico: la bonanza petrolera que convirtió la explotación del combustible en el producto fundamental de la economía de Venezuela, y que generó, con los años, un movimiento centrípeto y hegemónico sobre las narrativas de un país moderno y pujante. La instalación —conformada por mangueras, dispensadores de gasolina, piedras de asfalto y otros elementos vinculados a actividades económicas derivadas de la industria petroquímica— construye imágenes y sensaciones a través del uso de recursos lumínicos y reflectivos, en torno al fervor por el «brillo» que la futura extracción industrial del petróleo traería para el país.

La obra de Alenso, caracterizada por una mirada crítica hacia el extractivismo y por una postura guiada por la ecología política, plantea a lo largo de un vasto cuerpo de trabajos un análisis topológico en sus relaciones inexorables con el paisaje, el medioambiente, la economía y sus repercusiones sociales. Intereses que interpelan al entendimiento tradicional del paisaje en Venezuela, donde la exuberante naturaleza (más que una gran fuente de riqueza, exotizada como imagen paradisiaca y convertida en arquetipo ficcional) ha sido un obstáculo para la modernización, una tierra que «debía ser explotada e igualmente dominada por la racionalidad del hombre» (Albán y Rosero Morales, 2016, p. 28).





Figuras 1 y 2. Ana Alenso: *El Resplandor Los Dejó Ciegos* (2022). Instalación. Piedras de asfalto, botellas de agua, pistola dispensadora de combustible, mangueras, luces LED, lentejuelas y objetos encontrados. Medidas variables. Cortesía de la artista.

Es así como, para la edificación de la ciudad en nombre del progreso, el paisaje venezolano ha sido transformado desde su catástrofe, siendo el momento de su pérdida histórica —en la primera mitad del siglo XX— el fulgor del arte del paisaje moderno en Venezuela. Durante este tiempo, con el foco puesto sobre Caracas y sus alrededores, fueron creadas muchas de las imágenes más representativas de la pintura paisajista criolla, bajo las circunscripciones históricas del Círculo de Bellas Artes y de su consecuente sucesora, la Escuela de Caracas. Los «miembros» de estas agrupaciones estilísticas, con preocupaciones particulares y con características diferentes, coinciden en una postura marcada por «una nostálgica melancolía del paisaje, que seguían a la arcadia ya perdida —o en su proceso de desaparición[—]» (Pérez Oramas, conversación en línea, 30 de julio de 2021), registrando en sus pinturas los procesos de transformación ecológica y social irreversible. Artistas que, como Manuel Cabré, Rafael Monasterios y Armando Reverón, se dedicaron a observar y plantear desde sus distintas visiones la cristalización de «una representación del paisaje a través de la pintura, en el justo momento en el que ese paisaje inicia una mutación irremediable».

Haciendo una revisión de estas representaciones del paisaje venezolano a través de las artes visuales, Manuel Eduardo González ha desarrollado un amplio cuerpo de obra en el cual la historia y los archivos editoriales funcionan como sustrato de investigación. En su serie de collages titulados *Sedimentaciones* (2018-), las imágenes —extraídas de publicaciones de valor coleccionable— dibujan, a partir de la yuxtaposición de sus siluetas, un paisaje pictórico cuya lectura obedece a un tiempo anacrónico capaz de atravesar los estratos simbólicos que conforman la obra. Empero, en el proceso de creación de estas capas ocurre un gesto que, entendido desde nociones arqueológicas, opera de forma inversa: un hallazgo hecho a través de la superposición de superficies significantes, y no de la sustracción de sedimento baldío. En este gesto de transposición —sumado al giro de cabeza al que están sometidas las imágenes tomadas de sus antecesores naturalistas—, Manuel Eduardo propone una historia del paisaje que hace énfasis en aquello que subyace, que sobrevive en el tiempo: una suma de los elementos constitutivos naturales y humanos que nos permiten entenderlo como una construcción compleja y en evolución, cuya organización artificial tiene repercusiones en las dinámicas políticas, sociales y económicas del territorio bajo el cual existe.

En los trabajos de esta serie —*Sedimentaciones* (figura 3)—, el artista hace uso de reproducciones de aquellas grandes obras del paisaje artealizado,[6] que enfrenta su fin como había sido visto y vivido hasta el momento, un paisaje encaminado a su ruina. Sin embargo, la idea de ruina en las *Sedimentaciones* de Manuel Eduardo González da lugar a sus *Desiertos* (2020) (figura 4), una serie en la cual, siguiendo lógicas similares de recorte y reorganización de las imágenes, el artista muestra el inicio de la desertificación del paisaje: una aridez procesual dada por la imposición y el ejercicio de la actividad humana.

6 Para Alain Roger (2008, p. 68), la noción de *artealización* del paisaje entiende al mismo como una construcción «que demuestra que no hay belleza natural pura, sino que todos los paisajes son adquisiciones, o más exactamente, invenciones culturales que podemos fechar y analizar». De esta forma, la «artealización» opera sobre la mirada colectiva, a la que se le proporcionan modelos de visión y esquemas de percepción y de deleite.



Figura 3. Manuel Eduardo González: *Rafael Monasterios 1984* (De la serie *Sedimentaciones*) (2018). Papel impreso, cortado y ensamblado. 75 x 150 cm (8 partes). Cortesía del artista.

Figura 4. Manuel Eduardo González: *Desierto 8* (2020). Papel impreso, cortado y ensamblado. 20 x 24 cm. Cortesía del artista.

Por su parte, sobre un paisaje ya trastocado por el humano y bajo la acción sostenida de elaborar un inventario objetual de carácter arqueológico, Eduardo Vargas Rico aborda una noción paisajística a partir de su objetualización. A través de operaciones escultóricas basadas en lógicas de archivo, catalogación y ordenación, el artista plantea un estudio del paisaje antropogénico desde el entendimiento especulativo de conocimientos específicos (como la geografía económica, la cartografía y la geodesia), valiéndose de la experimentación material y la capacidad de tornar «algo» en objeto, manteniendo un énfasis especial en la selección y transformación de ítems partícipes en procesos de intercambio económico. Es así como en la instalación *Construcción Arqueológica Para la Introducción Cartográfica al Atlas de Venezuela* (2022) (figura 5), Vargas Rico construye un conjunto topológico de postulados autónomos (pero interrelacionados) en los que la necesidad humana de aprehender la naturaleza no es materializada a través de la representación de una visión, sino de las posibilidades poéticas desprendidas de «la medición, la cuantificación, y la externalización de lo cognoscible en relación con el sujeto conocedor» (Quijano, 2020, p. 343), en pos de entender las relaciones dadas entre la sociedad y la naturaleza a partir de la organización de los elementos y la creación de nuevos presupuestos.

Figura 5. Eduardo Vargas Rico: *Construcción Arqueológica Para la Introducción Cartográfica al Atlas de Venezuela* (2022). Instalación. Medidas variables. Cortesía del artista.



Figura 6. Eduardo Vargas Rico: *Atlas de Venezuela (Naturaleza Muerta)* (2022). Escultura. Cortesía del artista.

Estos objetos, manipulados, retomados del desuso y el descarte, y posteriormente convertidos en arte, especulan sobre la resignificación de los saberes implicados en la pérdida histórica del paisaje, así como sobre la transformación irreversible de las imágenes del mismo, lo que se enuncia en la relación titular de la obra *Atlas de Venezuela (Naturaleza Muerta)* (2022) (figura 6), siendo este último un capítulo específico de la historia del arte occidental, donde la extracción de elementos del paisaje permite estudiarlos en su inercia y descomposición.

Finalmente, entendiendo a los registros pictóricos realizados alrededor de la década de los 50 como las imágenes referenciales de la mencionada «pérdida del paisaje», se destaca la centralización de las representaciones del Valle de Caracas, que determina la hegemónica discursividad del paisaje venezolano en relación con las imágenes del Cerro El Ávila y sus cercanías. No obstante, el final del siglo XX brindó un escenario inédito para la historia de Venezuela y su paisaje: el deslave de Vargas (1999), una de las catástrofes naturales más notables de la historia reciente del país, marcado como uno de los acontecimientos definitorios[7] de un proceso de debacle política (con consecuencias socioeconómicas) que atraviesa los años hasta llegar a nuestro presente en desarrollo.

Un tiempo en ruinas convertido en espacio de análisis para la artista y diseñadora Teresa Mulet, quien, contextualizada en las memorias de un evento histórico, plantea una enunciación íntima y propia de los hechos, desplegando un ejercicio titulado *Archivo-Ruina: La Casa en la Intemperie* (2022) (figura 7), de su serie de Libros-Murales: un dispositivo plegable de lógicas editoriales que le permite a la artista plantear operaciones de archivo, a través de la observación de las dinámicas propias de la materialidad de la imagen, en las que presenta, expande, abstrae y compone nuevas posibilidades para una visualidad pensada desde la arqueología de la memoria.

En el hurgar de esta experiencia, Mulet establece un sistema de conceptos en el que aspectos técnicos como el marco de impresión, el encuadre, la secuencia y el plegado dan forma y estructura a las memorias fotográficas y archivísticas amplificadas, cuyas capas son expuestas a la intemperie para así someter a la imagen ruinista (en este caso, la fotografía de su vivienda familiar perdida bajo el sedimento) a su propia decadencia. Como resultado, las imágenes ampliadas —en cantidad y en dimensiones, gracias a las operaciones del formato *Libro-Mural*— se observan como un paisaje donde la naturaleza ha recuperado su espacio sobre el hacer humano. Ahora, áridas y sedimentadas, las áreas afectadas por la vaguada son un territorio precarizado y aún en vulnerabilidad frente a la abrupta pérdida del paisaje sufrida hace más de veinte años, haciendo evidentes las estrategias archivistas de la artista, centradas en información histórica perdida o suprimida para volver a darle presencia física.

7 El final del siglo XX venezolano estuvo marcado por dos hitos históricos: el referendo que el 15 de diciembre de 1999 aprobó la nueva Constitución de la República de Venezuela, y los deslaves producidos por las lluvias en el centro-norte del país desde el 11 de diciembre. Suceso que dejó un resultado aproximado de mil muertos y doscientos mil desplazados. Con la atención a los afectados por esa catástrofe, se instauró una práctica de administración pública que Paula Vásquez Lezama desmonta como «apropiación burocrática y política de la desgracia», que la autora explica como uno de los principales éxitos del grupo político que todavía hoy gobierna el país. Para saber más, consulte *Poder y Catástrofe. Venezuela Bajo la Tragedia de 1999,* de Paula Vásquez Lezama. https://www.academia.edu/8455145/Poder_y_catastrofe_Venezuela_bajo_la_Tragedia_de_1999



Figuras 7 y 8: Teresa Mulet, Libro-Mural: *Archivo-Ruina: La Casa en la Intemperie* [detalle] (2022). Inyección de tinta sobre papel. Medidas variables. Cortesía de la artista.

Después de la pérdida

Distantes de la opulencia de la escenografía moderna, de las grandes construcciones verticales y las amplias autopistas, la existencia de paisajes locales —irrelevantes para la iconografía del relato progresista— ha sido durante mucho tiempo considerada por artistas con ínfimas repercusiones en el imaginario nacional. No obstante, con un interés en la representación pictórica de escenarios marginales a las fuerzas centrípetas de la historia del arte, jóvenes pintores como Jurgens Portillo (Maracaibo, 1990), Luis Mata (Porlamar, 1990) y Génesis Alayón (Villa de Cura, 1995) han encontrado en sus observaciones figurativas una estrategia para abordar un paisaje contemporáneo que enfrenta a la pérdida desde un lugar distinto al de las grandes urbes en sus procesos de modernización.

Sometidas a una precariedad constante y sistemática, las pequeñas ciudades venezolanas guardan en sus paisajes íntimos los saberes y afectos de cotidianidades ausentes de las imaginerías hegemónicas, pero de gran relevancia para la identidad propia de las localidades que las originan y de quienes las habitan. Desde distintas concepciones y formas de producción, estas nociones de paisaje son transformadas de cara a los intereses de estos artistas que, valiéndose de las vivencias propias, anecdóticas y atentas a la realidad, logran ver en su entorno las imágenes constitutivas de su identidad e historia personal.

En el caso de Jurgens Portillo, como todo pintor realista, el artista concede en su trabajo gran importancia a la observación directa. En sus pinturas de pequeño formato, Portillo explora escenarios de vida donde la honestidad de la mirada nos permite acceder a una forma distinta del realismo de un paisaje en ruinas, «no por sus temas, sus procesos ni sus lugares, sino por la fuerza de su implicación» (Garcés, 2011, p. 24). Así, como un testimonio de su propia existencia, más allá de representar, las imágenes de Portillo *tratan* con franqueza sobre la vida precaria, entendiendo que «en el trato hay un modo de estar, de percibir [...], de situarse uno mismo».

De allí que sus modestos paisajes, en obras como *Patio 3* (2022) (figura 9), retratan el desamparo y la fragilidad de una mayoritaria parte de la población venezolana, sometida a condiciones de pobreza generalizada y desplazada hacia los márgenes de todo interés, haciendo que «tratar honestamente con lo real [sea], por tanto, conjurar el olvido para combatir el poder» (Garcés, 2011, p. 24). A partir de esta intención —que separa al pintor de una mera herencia impresionista para ubicarlo bajo una comprensión del hacer contemporáneo—, la sencillez y la austeridad de los paisajes humanizados y domésticos de Portillo cobran nuevos sentidos al ser inscritos en las inevitables resonancias históricas creadas por los antecedentes de la tradición pictórica paisajística, marcada en gran medida por la escala monumental de una vasta naturaleza apenas tocada por el ser humano.

Por su parte, en el trabajo de Luis Mata el paisaje ha sido representado desde la condición insular con la que se enuncia el artista: como quien mira hacia la infinitud desde un punto rodeado por el mar Caribe, expuesto a una luminosidad que aplana las sombras y bajo la sensación de desvanecimiento del horizonte en el lienzo. Sin embargo, en piezas más recientes —como *Litoral* (2023) (figura 10)— la aparición de rejas como elemento simbólico revela el deseo de hacer visibles los límites entre dos posiciones desde las cuales el paisaje es observado: el aquí y el allá. Bajo esta intención espacial, Mata plantea en su pintura la existencia de una estructura de visión conformada por planos imaginarios (delante de la reja, detrás de la reja), que hacen del paisaje —esa metapintura presente en el cuadro— un objeto inasible. De esta manera, la representación de la infinita costa caribeña es

ahora obstaculizada por precarios elementos de encierro, que encuentran en trabajos como *Oxidize* (2023) un detalle de su propio deterioro, planteando una contradicción constitutiva de la contemplación de las ruinas: el deseo de acceder a un tiempo pasado imposibilitado por las limitaciones de la naturaleza.



Figura 9. Jurgens Portillo: *Patio 3* (2022). Óleo sobre madera. 24 x 30 cm. Cortesía del artista.

Contemplar las ruinas nos conduce así ante la presencia de un tiempo *puro*, «un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte» (Augé, 2003, p. 7); de allí que las obras tanto de Portillo como de Mata —pese a enunciarse desde una actualidad reciente— hablan de «un tiempo al que no puede asignarse fecha [...], que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas», permitiendo así preguntarnos: ¿es posible hablar de ruina en un espacio donde la vida continúa existiendo?, ¿qué diferencia a la ruina de la precariedad?,[8] ¿cómo se habita un paisaje sumido en la destrucción?

8 Estas preguntas son detonadoras para muchas de las cuestiones que la artista Teresa Mulet desarrolla y da forma a lo largo de su exposición *Archivo-Ruina: La Casa en la Intemperie* (2022) y que, recontextualizada en este punto, establece resonancias con la respuesta a la que llega la artista: «la diferencia radica en que en la precariedad son posibles las formas de vida, mientras en la ruina solo hay muerte» (Vásquez-Ortega, 2022).



Figura 10. Luis Mata: *Litoral* (2023). Óleo sobre lino. 30 x 40 cm. Cortesía del artista.

En la obra de Génesis Alayón, la noción de paisaje surge desde un profundo vínculo con los recorridos afectivos de la artista: a través del andar como práctica estética, Alayón captura imágenes que, tras ser traducidas al lienzo por medio de un minucioso proceso pictórico, evidencian el triunfo del tiempo sobre las construcciones humanas. Haciendo énfasis en detalles que se adentran en el paisaje habitado e intervenido por el ser humano para dar lugar a la vida, las pinturas de Alayón muestran un paisaje que transita por su propia pérdida, una pérdida materializada en el desgaste de las ventanas, la erosión de las paredes y el desvencijado de los objetos que permite entrever las dinámicas de las personas que desarrollan su existencia entre estos elementos arquitectónicos.

El paisaje local se entiende así en la obra de Alayón desde una vulnerabilidad intrínseca en el paso del tiempo, siendo este un concepto muy presente en la manera de construir sus imágenes y visible en obras como *Pared Bicolor 1* (2022) (figura 11), donde este transcurrir detona posibilidades para su lectura: como origen del fenómeno sustractivo de las capas de pigmento, de la desertificación de la superficie habitable, de la pérdida de la materialidad construida. Por otro lado, como en todo proceso pictórico, lo temporal aparece como una determinante para representar (o v*olver a traer*) una imagen que detiene a la ruina, que captura su paso. Esta intención nos lleva nuevamente al tiempo puro, un «tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de la ruina» (Augé, 2003, p. 47). De esta manera, al observar las pinturas de Génesis Alayón nos encontramos frente a los remanentes de un paisaje cuya pérdida se ha detenido (mas no recuperado) y que desde su condición perenne afirma su inevitabilidad.



Figura 11. Génesis Alayón: *Pared Bicolor 1* (2022). Óleo sobre tela. 71 x 61 cm. Cortesía del artista.

Habitar los escombros

Una vez superado el deseo de figurar el entorno, de dejar atrás las condicionantes de su representación y las búsquedas de plasmar imágenes extraídas de él mismo, los artistas llegan a un siguiente estadio: las formas de habitarlo. Y es que si bien durante mucho tiempo en las artes venezolanas «el pensamiento ha sido dirigido a elaborar utopías, a conciliar oposiciones» (Pinardi, 2000, p. 56), la superación de estos anhelos ha traído consigo nuevas formas de existir entre los escombros, sin intenciones de restaurar, mucho menos de deshacerse de ellos; entre estos jirones convertidos en paisaje habitual, artistas como Ángel D. Leiva (Maracaibo, 1988), Federico Ovalles (Caracas, 1972), Jonathan Lara (Maracaibo, 1986) y Analy Trejo (Mérida, 1986) acumulan, transforman, aglomeran y organizan materialidades descartadas de todo uso, o recogidas tras su ruina. Empleando papel, maderas, telas, hierros y restos de construcción, estos artistas apelan a «todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo lo que ha desdeñado» (Benjamin, 2014, p. 117), cual trapero de Baudelaire: aquel quien cataloga y colecciona, «compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos». Materialidades precarias que, como elementos existentes en dinámicas propias de la economía de un territorio, forman parte de un paisaje en su condición de «cosa».

Como recolector de la producción común, el artista Ángel D. Leiva recoge los remanentes de una historia no escrita: la de los vencidos. Personajes anónimos, desconocidos para quienes observamos sus escombros, cuyo testimonio se escribe a partir de los despojos que dejan en el trayecto de su derrota. Recorrido seguido por nuestro artista, historiador material, en su búsqueda de insumos tangibles que versan sobre su presente en movimiento. Ante su insistencia de existir,

Ángel D. Leiva transmuta la corporeidad de estos testimonios físicos, documentales, en nuevas posibilidades de una materia por definir: pulpa y *exforma*[9] del tiempo en el que está.

Esta materia prima —hecha fundamentalmente de papeles y derivados— se enfrenta a una conversión en manos del artista, al ser apilada, triturada, comprimida, velada, rasgada y sometida a operaciones que exacerban su naturaleza pertinaz para hacerla objeto de arte: valorable, contemplativo y con miras de trascendencia. Entre las formas resultantes, obras como *Histeria de la Historia (Algunas Características de las Variables Aleatorias)* (2021) (figura 12) plantean una reorganización del caos inherente en la ruina, del desapego por los objetos coleccionados, y de las posibilidades de erigir a partir de los restos.



Figuras 12 y 13. Ángel D. Leiva: *Histeria de la Historia (Algunas Características de las Variables Aleatorias)* [detalle] (2021). 60 bloques de pulpa de papel comprimido. 228 x 380 x 10 cm. Cortesía del artista.



9 El concepto de exforma, desarrollado por Nicolás Bourriaud (2015, p. 11), se ubica en un ámbito donde se desarrollan «las negociaciones fronterizas entre lo excluido y lo admitido, entre el producto y el residuo», designando así «a la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder».

Por otra parte, a lo largo de su carrera el artista Federico Ovalles ha trabajado con la transitoriedad de habitar escombros, a partir de los cuales establece un lenguaje plástico de intenciones constructivas atadas a una ineludible condición provisoria. Desde intervenciones espaciales y urbanas, hasta ensamblajes y pinturas, las nociones de ruina en los planteamientos de Ovalles van ligadas a lo inacabado del contexto urbano donde se sitúa, un estado de indeterminación que no permite la certeza de su término o de su proceso. Sin embargo, en trabajos recientes como su serie de *Sustratos* (2021-), el artista destaca la presencia ubicua de la idea del residuo: aquello que cae al fabricar una cosa.

Generalmente, descartados de toda función, los residuos se convierten en desechos que perecen ante la imposibilidad de cumplir con el objetivo que propició su origen (aunque no dejen de existir en su condición tangible). Empero, los residuos hallados por Ovalles y tomados del descarte de la vida urbana encuentran nuevas finalidades al ser aglomerados y unificados en los formatos trabajados por el artista; de allí que, una vez convertidos en soporte físico, los *Sustratos* (figura 14) de Ovalles abandonan toda lectura ruinista para brindar posibilidades poéticas del origen del paisaje como superficie de germinación de nuevas formas de existencia en su propia heterogeneidad material.



Figura 14. Federico Ovalles: *Sustrato #8* (2022). Cemento, madera y escombros de construcción encontrados y ensamblados sobre madera. 80 x 60 cm. Cortesía del artista.



Figura 15. Jonathan Lara: *S/T. Principios Constructivos* (2022). Mezclas de cemento, pigmentos, acrílico, aserrín, madera, hierro. Medidas variables. Cortesía del artista.

De igual manera, desde un ámbito *exformal*, las propuestas de Jonathan Lara trabajan a partir de las fuerzas de aquello que cae más allá de la gravedad, utilizando los jirones de sus propios procesos de taller para dar cuenta de una situación contextual convertida en objeto de mirada y detalle. Como nuevo habitante de la ciudad, Lara desarrolla una aguda observación de la tectónica de la arquitectura en deterioro, lejos de toda mirada nostálgica del otrora para dar paso a un espectáculo de la desolación.

A partir del reconocimiento de la ruina como un destino inevitable, Lara plantea la reconstrucción de un hábitat que no le pertenece pero que le es inherente, recreando sus formas a través de líneas y texturas hasta crear un conjunto de imágenes concebidas desde la experimentalidad de su lenguaje gráfico, llevado en este caso a materia corpórea. Voluntad de construcción que, ante las dificultades de erigir en un presente en derrumbe, opta por generar un espacio hecho de fragmentos, visible en trabajos como *S/T. Principios Constructivos* (2022) (figura 15), en el cual, evocando gestos gráficos propios de su obra, el artista elabora una serie de elementos de naturaleza estructural pero de constitución quebradiza. En esta contradicción, Jonathan Lara invierte las lógicas residuales del descenso para levantar desde la misma incertidumbre una arquitectura inconcreta cuyas posibilidades de brindar resguardo son imposibles.

En todo gesto de dar orden al mundo hay una intención profundamente moderna, incluso utópica: una idea de gestionar los elementos que conforman un paisaje basado en criterios omnipotentes; pero ¿qué sucede cuando este deseo de organización proviene desde las ruinas de las estructuras sociales? ¿Cómo se comprende la necesidad de intervenir el caos en una actualidad hecha de escombros? En el trabajo de Analy Trejo, el orden es un concepto desarrollado a lo largo de distintos cuerpos de obra, en los cuales la artista, a partir de restos recalcitrantes, establece ejercicios de organización de los materiales tomando en cuenta sus

cualidades tridimensionales, sus características tectónicas e incluso las relaciones intangibles dadas a través de la relación visual entre los objetos. Por medio de estas acciones de fin instalativo, Trejo plantea una metodología en la cual dar orden a la ruina le permite crear formas de aprehender el paisaje, sublimándolo

En sus *Impresiones Solares* (2018-2019), Analy Trejo elabora una serie de operaciones cuya lógica podría establecer comparaciones con la pérdida de la imagen a la que Pérez Oramas hace referencia al hablar de la obra reveroniana: «una pintura desertificada de figuras y de suplemento, [...] a ras de sí misma, revelándose estructuralmente en sus denominadores comunes: tela, soporte, materia» (Pérez Oramas, 1998, p. 195). Como en todo proceso pictórico (dependiente del tiempo), la exposición de los objetos ruinosos sobre el lienzo a la máxima solaridad y a la intemperie revelan el transcurrir de los días, enunciados como coordenadas temporales en títulos como *IS 20122018-20052019_1* (2018-2019) (figura 16). De allí que las lógicas desertificadoras del paisaje propuestas por Analy Trejo logren —como en la pintura reveroniana— volcar toda representación del paisaje, para develarse a sí mismas como espacio de la representación.

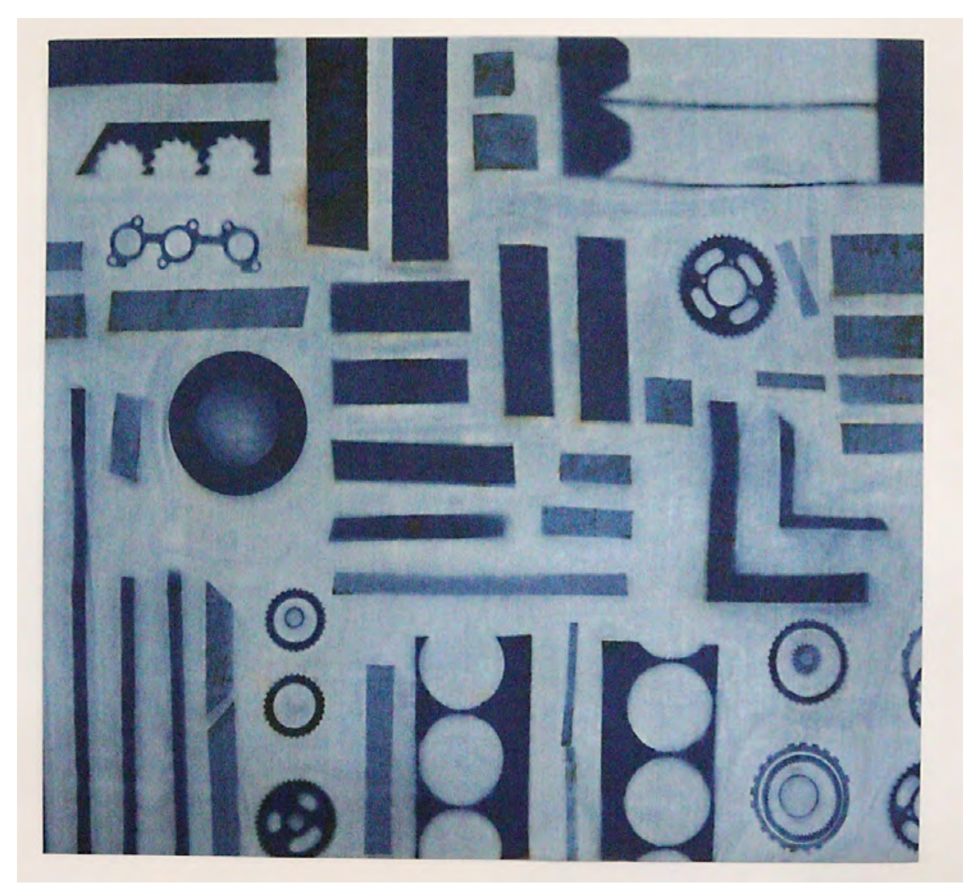


Figura 16. Analy Trejo: *IS 20122018-20052019_1* (2018-2019), de la serie *Impresiones Solares*. Tela, agua y luz solar. 150 x 150 cm. Cortesía de la artista.

Recuerdos de la Tierra

En la historia humana —occidental—, el arte del paisaje aparece como una necesidad de captar un horizonte sujeto al dominio: representar lo que los ojos conquistan, en un intento más allá de lo escrito de testimoniar el territorio descubierto, hasta el momento entendido como naturaleza. De allí que sea posible afirmar la relación estricta entre el paisaje y la mirada, bajo la imperativa existencia humana que posibilita su construcción significativa. En la elaboración de estos conceptos asociados al paisaje deriva a lo largo del tiempo una mitología material: aquellos elementos que forman «parte de los relatos cosmogónicos, las tradiciones o la historia, y que describen fuerzas naturales, escenarios u objetos con características impersonales» (Del Río, 2023, p. 11). Símbolos que hace posible la asociación de valores alegóricos a figuras geográficas o paisajísticas y que nos hacen entender —por ejemplo—, en el oasis, una figura metafórica de cobijo, o en el desierto una idea preconcebida de desolación.

Sin embargo, al abandonar la órbita terrestre, el entendimiento del oasis y el desierto como posiciones antagónicas encuentra en una mirada macroscópica nuevas e infinitas lecturas, ampliaciones de nuestras nociones de paisaje, tanto en la realidad como en la semántica, posibles de entrever en la obra de artistas como Rodrigo Urbina (Maracaibo, 1995), Julia Zurilla (Caracas, 1967) y Luis Romero (Caracas, 1967), quienes, a partir de imágenes y relaciones conceptuales, establecen vínculos entre escenarios más allá de la tierra y la existencia ínfima del humano en su entorno.



Figura 17. Rodrigo Urbina: *Estudio de la Superficie Lunar Después de los Humanos* (2020-2022). Vaciado en cemento y arena sobre balones. Dimensiones variables. Cortesía del artista.



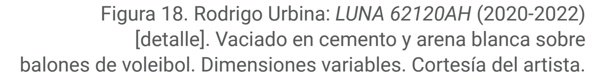


Figura 18. Rodrigo Urbina: *LUNA 62120AH* (2020-2022) [detalle]. Vaciado en cemento y arena blanca sobre balones de voleibol. Dimensiones variables. Cortesía del artista.

En la obra *Sistema Solar Después de los Humanos* (2022-2023) o en *Estudio de la Superficie Lunar Después de los Humanos* (2020-2022) (figura 17), el artista Rodrigo Urbina plantea una serie de paisajes antropogénicos: esferas materiales sumidas en su ruina natural. Utilizando como moldes de vaciado balones de voleibol dañados (figura 18), la obra se vale de las metáforas posibles para relacionar un deporte humano con la destrucción planetaria; no obstante, en estas piezas la ruina no habla de un pasado preciso, sino del desierto como una inminente posibilidad sin tiempo. Así, al observar las imágenes que llegan del espacio exterior, una pregunta se hace inevitable: ¿son los otros planetas del Sistema Solar desiertos esféricos? Entendiendo el desierto como una figura fundacional del paisaje, ¿han llegado a la última ruina de sus días estos planetas, o se encuentran aún en un estado matricial? O finalmente, siendo el oasis la irrupción del paraíso en medio del desierto, ¿es la Tierra un oasis en el espacio? En su sostenida intención de resignificar la ruina, el trabajo de Urbina recurre al uso de materiales desechados de las dinámicas urbanas, de los cuales extrae las potencialidades discursivas al ensamblar, asociar e intervenir dichos objetos, para así entender el arte como una forma de habitar un paisaje irreversiblemente trastocado por el ser humano.



Figura 19. Julia Zurilla: *Bravo Horizonte* (de la serie *Horizontes Verticales*) (2017). Duración 3 min, 18 seg. Formato HD. Proyección vertical en monitor. Cortesía de la artista.



Figura 20: Julia Zurilla: *Horizonte Menguante* (de la serie *Horizontes Verticales*) (2022). Duración 3 min. Video collage. Formato HD. Proyección vertical en monitor. Cortesía de la artista.

En el caso de Julia Zurilla, el ensamblaje digital de imágenes en movimiento permite a la artista establecer un lazo directo entre la existencia humana (la suya en particular) con la inmensidad del cosmos. Esta articulación da forma a la serie de videos *Horizonte Vertical* (2017-), en la cual el característico panorama apaisado de las memorias familiares establece una relación cenital con los astros, dando lugar a un espacio donde la vida humana, frágil, ínfima y poco trascendental es comparada con la existencia inmedible del Sol —*Bravo Horizonte* (2017) (figura 19)— o la Luna —*Horizonte Menguante* (2022) (figura 20)—, y viceversa: la inconmensurabilidad del universo con el ser individual.

En esta unión de archivos vernáculos, analógicos, con registros digitales que exceden la atmósfera terrestre, la artista plantea a la vez una paradoja del tiempo en relación con la actualidad de un mundo hecho de imágenes: la ruina detenida de los recuerdos que habitan en las fotografías y videos alojados en nubes intangibles, orbitando en un punto indeterminado entre el espacio y la Tierra. Entre estas dos posiciones verticales opuestas, Julia Zurilla plantea así una noción de paisaje como constructo conceptual, en el que valores como la línea de horizonte, la temperatura y la presencia humana en su plena cotidianidad recuperan un arquetipo de paisaje humano en sus aspectos más elementales.

Por su parte, basado en las memorias de sus viajes, Luis Romero elabora en la serie *Holes* (1995-2018) (figuras 21 y 22) una constelación mnemónica de paisajes transitados en un pasado reciente y propio. A partir de la velación pictórica de sus recuerdos, así como del uso del círculo como elemento conceptual-formal recurrente en su obra, Romero crea un atlas de fragmentos de imágenes horadadas que componen paisajes afectivos, habitados, extraídos de un archivo personal en el que el tiempo no deja de reconfigurarse.



Figuras 21 y 22. Luis Romero: *Holes [3 y 4]* (1995-2018). Pintura en aerosol sobre fotografías. 60 x 72 cm c/u. Cortesía del artista.

Ante este tamiz que delimita su visión, el descubrimiento de los paisajes retratados en las imágenes de Romero materializa así el paraíso inesperado que da forma al oasis: un resguardo temporal en medio del desierto, que «se constituye como circunscripción paisajística en sí misma» (Del Río, 2023, p. 12), es decir, como un paisaje dentro de un paisaje. Desde esta imagen alegórica, el vínculo entre oasis y memoria evoca en las fotografías intervenidas por el artista el espejismo inevitable de un firmamento (de día, de noche) hecho de memorias y, por ende, de nostalgias. Empero, como en los motivos de las fotografías que subyacen bajo la pintura, el oasis parece no ser el destino, sino parte del tránsito entre paisajes que conforman la existencia del artista y, en general, del hombre.

Al hablar de paisajes, ruinas y tiempo, establecemos ineludiblemente una relación triangular en la que se hacen tangenciales valores profundamente humanos como el pasado y la memoria. Desde esta certeza abierta, nos es posible esbozar ciertas conclusiones que contribuyan al entendimiento de una actualidad parcial del arte venezolano: aquella que mira hacia el paisaje y la ruina con intenciones de dar sentido a su presente.

Con marcadas diferencias respecto a la concepción de ruina de una producción artística ubicada en las décadas bisagras entre siglos (1990, 2000, 2010) —y a pesar de la continuidad de la tradición ruinista como discurso dominante—, la ausencia de «la nostalgia por el fuego perdido» nos deja entrever una comprensión distinta por parte de los artistas, una forma de abordar el colapso material que no busca interpelar a otras temporalidades, mucho menos intentar reescribirlas. Por el contrario, la observación y estudio de la ruina busca —en la mayoría de los casos tratados— extraer de sus texturas los testimonios tangibles del paso del tiempo, sin deseo alguno de revivir su esplendor supuesto ya inexistente, pues ¿podemos añorar algo ajeno a nuestros paisajes, incomprensible desde la imposibilidad de vivirlo y distante de las circunstancias actuales?

Así, mientras la nostalgia por las ruinas es fundamentada por la necesidad de acceder a un tiempo otrora, la nostalgia derivada de las imágenes del paisaje nos remite al deseo de alcanzar un lugar arcádico: el oasis imaginario de nuestras memorias, en las que los afectos se vinculan al territorio en su condición presente, desde un anhelo posible pero incierto de trasladarse al espacio, y en últimos términos, aprehenderlo. De allí que el paisaje, incluso en su catástrofe y pérdida, evoque y produzca imágenes cuya naturaleza invita a su vivencia.

No obstante, en el contundente gesto de hacer de escombros, paisajes, las artes venezolanas contemporáneas han descubierto las posibilidades de sublimar la vida en medio de la ruina, del retorno de la naturaleza en medio del colapso, del germinar de nuevas especies en la sombra. Desde este nuevo piso en la narrativa reciente, se abre así un nicho ecológico donde el paisaje —ahora entendido en la complejidad de algo mucho más que un constructo humano— da cabida a otras formas de existencia, en las que los problemas medioambientales toman su necesaria relevancia y concientizan en torno a la huella antropológica imborrable sobre el paisaje; permitiendo así acceder a discursos de interés actual y universal, y actualizando las visiones y estructuras que, por mucho tiempo, se han anclado a la interpretación del entorno humano como la representación de su dominio. **post(s)**

Referencias

Adler, J. (2018). Estética de la ruina: La potencia de los vestigios en el arte contemporáneo. *Index, Revista de Arte Contemporáneo,* (5), 92-101.

Albán, A., y Rosero Morales, J. (2016, octubre). Colonialidad de la naturaleza: ¿Imposición tecnológica y usurpación epistémica? Interculturalidad, desarrollo y re-existencia. *Nómadas,* (45), 27-41.

Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Gedisa Editorial.

Auerbach, R. (2022). Prólogo. Contexto país. En S. Berti, A. Sánchez y F. R. Villanueva (eds.), *Arte contemporáneo en Venezuela* (Vol. 2). Villanueva Editores.

Benjamin, W. (2014). *Baudelaire*. Abada.

Blackmore, L. (2017, diciembre). Ruinas modernas y arte contemporáneo: El caso de El Helicoide de la Roca Tarpeya. *Cuadernos de Literatura, 21*(42), 255-277. https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.rmac

Bourriaud, N. (2015). *La exforma.* Adriana Hidalgo Editora.

Del Río, V. (2023). *Políticas del paisaje. Sobre la perfección de los desiertos*. Producciones de arte y pensamiento.

Demos, T. J. (2020). *Descolonizar la naturaleza: Arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Akal.

Dillon, B. (ed.). (2011). *Ruins*. MIT Press.

Erminy, P., y Calzadilla, J. (1975). *El paisaje como tema en la pintura venezolana*. Edición especial de la Compañía Shell de Venezuela.

Espacio Proyecto Libertad (2021, 30 de julio). *Lo que subyace: Una conversación entre Luis Pérez Oramas y Manuel Vásquez Ortega* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5RLihj8jYuM

Garcés, M. (2011). La honestidad con lo real. En *El arte en cuestión*. Sala Parpalló.

Huyssen, A. (2011). Nostalgia for ruins. En B. Dillon (ed.), *Ruins*. MIT Press.

Jara Ahumada, B. (2022). Colonialidad y descolonialidad en el paisaje latinoamericano. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, *1*(18), 110-122. https://doi.org/10.69967/07194773.v1i18.388

Macfarlane, R. (2014). Life in ruins. En W. Brown y A. Fabian (eds.), *Life* (pp. 124-146). Darwin College Lectures.

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. La génesis de un concepto*. Abada.

Pérez Oramas, L. (1998). *La cocina de Jurassic Park y otros ensayos visuales*. Fundación Empresas Polar.

Pinardi, S. (2000). Ámbitos de la plástica, entre el lugar y la enunciación. En A. Baptista (ed.), *Venezuela siglo XX. Visiones y testimonios* (pp. 50-77). Fundación Empresas Polar.

Quijano, A. (2020). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 861-920). CLACSO. https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm019g.31

Roger, A. (2008). Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos. En J. Nogué (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 67-87). Biblioteca Nueva.

Silva, A. (1989). *Diccionario de historia de Venezuela*. Fundación Empresas Polar.

Vásquez-Ortega, M. (2022, 22 de agosto). Teresa Mulet. Archivo-Ruina: La casa en la intemperie. *Artishock. Revista de arte contemporáneo.* https://artishockrevista.com/2022/08/22/teresa-mulet-archivo-ruina/

PREPOSICIONES Y NATURALEZAS

UNA CONVERSACIÓN ENTRE LXS EDITORXS DE LA PLATAFORMA LATINOAMERICANA DE HUMANIDADES AMBIENTALES

La Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales es un espacio colectivo de diálogo y discusión que busca complejizar las formas en que atendemos a las relaciones entre humanos y naturaleza.
https://www.humanidadesambientales.com/

Resumen

Este texto es un diálogo entre los editores de la Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales sobre el trabajo del colectivo y sobre cómo las preposiciones nos permiten situarnos ambientalmente desde perspectivas reflexivas, prácticas e íntimas. Este diálogo explora la potencia de las preposiciones como formas de relacionarse con los distintos mundos que conforman el mundo, con sus latencias que pueden ser puntos de encuentro para articular y defender lo común.

Palabras clave

preposiciones, diálogo, humanidades ambientales, mundos

Prepositions and Nature: A Conversation Between the Editors of the Latin American Platform for Environmental Humanities

Abstract

This text is a dialogue between the editors of *Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales* about the work of the collective and how prepositions help us situate ourselves environmentally from reflective, practical, and intimate perspectives. The dialogue explores the power of prepositions as ways of relating to the different worlds that make up our world, with their latent potential to serve as meeting points for articulating and defending the commons.

Keywords

prepositions, dialogue, environmental humanities, worlds

Fecha de envío: 12/08/2024
Fecha de aceptación: 09/09/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3854
Cómo citar: Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales. (2025). Preposiciones y naturalezas. Una conversación entre lxs editorxs de la Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 180-201). USFQ PRESS.



Santiago Eslava-Bejarano, estudiante doctoral en literatura comparada de la University of Southern California. Investiga la compasión y la comunicación interespecie en la literatura contemporánea latinoamericana.
Correo electrónico: eslavabe@usc.edu

Alejandro Ponce de León trabaja en la intersección de las humanidades ambientales y los estudios de la tecnociencia. Su trabajo ha sido publicado en *ASAP/J, Tapuya, Cultural Studies, Journal of Latin American Cultural Studies, Revista Tabula Rasa*, entre otros.
Correo electrónico: poncedeleon@berkeley.edu

Sofía Rosa, escritora, editora e investigadora. Conduce una investigación postdoctoral sobre poesía rural en el proyecto Anillos ANID ATE 230028 «Eco(s) of Climate Change» en la Universidad Católica del Maule.
Correo electrónico: sofia.rosa.rivero@gmail.com

Carolina Sánchez investiga estéticas ambientales en narrativas visuales y literarias latinoamericanas contemporáneas. Autora del poemario *Viaje /Voyage.*
Correo electrónico: csanchez4@tulane.edu.
- Becaria posdoctoral en el Stone Center for Latin American Studies de la Universidad de Tulane.

Santiago Alarcón-Tobón, su investigación se sitúa entre las humanidades ambientales y la historia, principalmente en los estudios relacionados con ríos y cuerpos de agua.
Correo electrónico: santiago.alarcont@unive.it
- Candidato a doctor en Lenguas, culturas y sociedades modernas por la Universidad Ca' Foscari de Venecia, Italia.

Arturo Cerda investiga nuevos modelos de producción de imagen en relación con fenómenos como la espera, el paisaje y la memoria. Explora las dinámicas interespecie y la agencia de entidades más-que-humanas en los ecosistemas.
Correo electrónico: arturo.crd@gmail.com

Salima Cure, antropóloga. Integrante del Centro de Pensamiento Amazonias, UNAL. Sus intereses se sitúan entre la antropología, la museología crítica y las humanidades ambientales.
Correo electrónico: jscurev@unal.edu.co
- Doctora en Antropología por la Universidad Orientale de Napoli, Italia.
- Magíster en Estudios Amazónicos por la Universidad Nacional de Colombia.

María Mansilla, cronista y editora argentina. Editora en *Revista Anfibia*, editada por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).
Correo electrónico: mariaanfibia@gmail.com
- Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

La plataforma de Humanidades Ambientales es un espacio virtual que se ocupa de tejer diálogos y visibilizar voces y proyectos que hacen investigación y creación relacionada con el medio ambiente en América Latina. En este texto, el colectivo piensa en voz alta sobre por qué las preposiciones nos ayudan a situarnos en la naturaleza. Y replica la apuesta: cada editorx reflexiona sobre una preposición desde perspectivas ambientales e íntimas. En este juego con la imaginación y el lenguaje redescubren a la Plataforma de Humanidades Ambientales como espacio vivo, como punto de encuentro con investigadorxs y artistas que crean en relación con el ambiente, como colectivo de cartógrafos de mapas incompletos.

Carolina Sánchez (CS): Aunque todo colectivo es un espacio abierto a transformaciones, queremos empezar con la pregunta ¿qué es la Plataforma Latinoamericana de Humanidades Ambientales?

Alejandro Ponce de León (APL): Siento que somos una totalidad abierta y cambiante, compuesta de varios editores latinoamericanos que habitamos en distintos lugares del mundo. La Plataforma alberga diferentes espacios de práctica y pensamiento: hemos tenido grupos de lectura de filosofía y ciencia ficción, talleres de bordado, talleres de escritura. Los dos espacios que más han logrado enraizarse son *Pensar desde las plantas* y *Café en el patio*. Se trata de dos agendas paralelas en términos de dinámicas. *Pensar desde las plantas* empezó en 2019. Un grupo de personas que queríamos leer textos sobre plantas empezamos a reunirnos para compartir y conversar sobre los textos. En el 2020 nos reunimos por Zoom e invitamos a los autores y empezamos a grabar las conversaciones. Hasta entonces éramos pocas las personas que hablábamos de las humanidades ambientales como un campo en América Latina, y muchas menos fomentando espacios de aprendizaje gratuitos o usando herramientas virtuales como Zoom, que facilitaran la participación de distintos tipos de público. Con el paso del tiempo, de esas conversaciones han resultado otros insumos, como textos editoriales, curatoriales, artículos, alianzas… *Café en el patio* nació como un espacio para hablar de manera informal los sábados. Empezamos tomándonos un café con Sofía Rosa y las artistas Paloma Mayorga y Laura Palavecino. Nos reunimos a hablar durante la pandemia y luego se empezó a estructurar como un espacio de encuentro alrededor de prácticas artísticas. Estos diálogos han sido muy generativos para pensar con las plantas —y los ríos, montañas, bosques, etc.—, y esto nos ha llevado a querer hacer talleres con artistas y galerías como estrategia para habilitar nuevos espacios de co-pensamiento.

La Plataforma empezó a expandirse en la pandemia debido a la necesidad de material pedagógico en línea. Creamos una página web, y fuimos creciendo. Cuando estábamos montados en ese barco, dijimos: «Mapear. Lo que queremos hacer es crear un mapa de qué son las humanidades y artes ambientales en América Latina». Hoy tenemos una base de 1900 personas suscritas a nuestra lista de correos. También tenemos un blog llamado *Signatura* en el que hacemos llamados abiertos sobre diferentes temas ambientales. La idea es seguir ampliando los momentos y los espacios de encuentro; tal ha sido el motor de este proyecto, que se sostiene gracias al trabajo voluntario de lxs editorxs, colaboradorxs y participantes.

Pensar desde las plantas

38. El desierto imaginado

En esta sesión discutiremos varios textos literarios que contradicen los imaginarios tradicionales en torno al desierto.

37. Árboles testimoniales

En esta sesión hablaremos con **Alejandro Castillejo Cuéllar** y **Daniel Ruiz-Serna** sobre la relación entre la naturaleza y el conflicto armado en Colombia.

36. Co-florecer

En esta sesión nos acompaña **Laura Barbas-Rhoden**, profesora en el Wofford College, y centraremos nuestra conversación en torno a la co-laboración de espacios y mundos posibles.

35. Tecnologías del riesgo

En esta sesión nos acompañará **Elizabeth Reddy** (Colorado School of Mines) con quien hablaremos sobre su libro *¡Alerta!*, publicado en 2023 por MIT Press.

Café en el patio

29. Turbulencia

En la próxima sesión de Café en el patio conversaremos con **Federico Pérez Villoro** y **Emilio Chapela** sobre turbulencias, en tanto forma que captura el encuentro y la agitación constante entre ciencia, arte y naturaleza.

28. En las desembocaduras

Conversaremos lxs investigadores, artistas y activistas que hicieron la colección de fanzines *En las desembocaduras*.

27. Gabriela Supelano

En la próxima sesión de Café en el patio, tendremos como invitada a **Gabriela Supelano**, del podcast *Entrespecies*.

26. Dina Ananco

En esta sesión conversaremos con la escritora **Dina Anaco** (Perú) sobre su poesía escrita en la lengua originaria wampis.

Figura 1. Fotograma de navegación de la plataforma digital de Humanidades Ambientales, 2024.

Santiago Eslava (SE): Yo vengo del campo de los estudios clásicos y quería hacer una transición a los estudios animales y a las humanidades ambientales. Me encontré con la Plataforma en línea hace un par de años y la sigo desde entonces. Creo que la metáfora cartográfica captura muy bien cómo yo empecé a relacionarme con la Plataforma, no solo porque la veía como un mapa, sino porque me orientaba hacia las discusiones y autores que están pensando en los problemas ambientales desde las humanidades. La experiencia de seguir este mapa, que no es absoluto ni completo ni terminado, es muy enriquecedora y permite encuentros inesperados. Tal vez por eso el mapa se siente tan vivo y abre distintas puertas de entrada a discusiones que están sucediendo ahora, en un formato que me ha permitido escuchar conversaciones realmente interesantes mientras cocino, estoy en la calle o hago un montón de otras cosas. Para mí la Plataforma ha sido un motor para darle tracción al pensamiento y buscar. Algunas de las conversaciones que realmente me han marcado han sido las de Mónica Nepote y Tania Ganitsky, en *Café en el patio,* y de Alejandro Castillejo y Daniel Ruiz Serna, en *Pensar desde las plantas*.

María Mansilla (MM): Y en ese enunciado de mapa, ¿dónde aparece el territorio, y el saber territorial? Pienso en el gran desafío de: ¿cómo en las narrativas se incluyen los saberes de las comunidades sin hacer algo folclórico?

Arturo Cerda (AC): Voy a responder esta pregunta en relación con la primera. Quería agregar algo en cuanto a qué es la Plataforma, porque aunque ya se hizo una introducción, y siempre es importante mencionar cómo se originó, también me gustaría señalar qué es en la actualidad y qué ha permitido que sea así. Lo que le ha permitido ser es un esfuerzo colectivo. No se trata de un individuo haciendo un esfuerzo, sino que invitamos a personas a contarnos lo que hacen, pero tratamos de que eso se vaya integrando de una manera colectiva. Y a la vez, el mismo esfuerzo que estamos haciendo ahora, de ponernos de acuerdo para hablar desde distintos territorios, nos hace buscar cómo están en diálogo las distintas geografías con lo que estamos pensando y hacia dónde queremos movernos. La manera de buscar prácticas en conjunto ha sido muy valiosa, es decir, hacer un esfuerzo colectivo y llegar a un punto que es importante para cada unx. Nos ha movido la pregunta sobre cómo son estos puntos de encuentro, de lo que nos parece importante, lo que nos interesa, lo que nos inquieta. Y gracias a diálogos e invitaciones anteriores, hemos podido definirnos como un colectivo y preguntarnos qué somos.

Legalmente, quizá no estamos ubicados en algún punto en particular, sobre todo porque ¿a qué marco legal pertenecemos? ¿Al marco legal estadounidense, al mexicano, al colombiano, al chileno? Más bien, nos deslindamos de una estructura que, a su vez, nos cuesta trabajo definir. Pero es común en los proyectos autogestivos ir descubriendo cómo podemos operar, cómo podemos tejer redes, cómo podemos intentar interactuar en conjunto. Hemos intentado descubrir nuestros propios métodos, nuestras propias maneras de ir conociendo y entablando cariño con una colectividad en comunicación. Una comunicación de saberes y, a la vez, de crear, compartir. Creo que es importante mencionar que si la Plataforma es algo, es una especie de colectividad y es un esfuerzo por querer aprender y querer compartir eso que se ha aprendido.

a

La preposición a «expresa la idea de movimiento (material o figurado) que tiende a alcanzar un fin o propósito». A mi pesar, me representa esa manera, en gerundio, ese estar siempre yendo a, siempre en movimiento (aunque generalmente sin fin ni propósito), ese habitar las experiencias en estado de cosa, modo viajero, zona gris, zona roja, en construcción, en deconstrucción. Como la crisis climática, nuestros países nos dan el empujoncito y nos enseñan resiliencia.

María Mansilla

Salima Cure (SC): Soy antropóloga, así que para mí, desde el trabajo etnográfico, el territorio no es solamente, digamos, Colombia o Latinoamérica, lo que anunciamos como una dimensión geográfica de países en este caso. Sino que el territorio es cada uno de nosotros. Para mí, el territorio es la red que se conforma en este momento, en esta reunión, y también que se conforma en cada uno de los encuentros que convoca la Plataforma. Se comparte un territorio en común a partir de preguntas e investigaciones, y con esas mismas herramientas, por ejemplo en las entrevistas que hacemos, conocemos territorios concretos de otras personas y cómo estas personas los avivan y construyen con sus afectos. Estas relaciones e investigaciones ocurren entre un aquí y un allá, por eso pienso en la preposición «entre». Me ubico siempre «entre», porque es un espacio no totalmente definido, tanto por las disciplinas como por los autores y hasta por los gustos, de lo que se puede hacer desde los lenguajes. Como migrante, he aprendido a vivir en el «entre»; me muevo también entre mis investigaciones y en lo que hago en mi vida cotidiana.

En mi caso, la Plataforma me acompañó en el periodo de pandemia y en la producción de otro proyecto de curaduría en el que colaboré con comunidades indígenas y sobrevivientes del conflicto en Colombia, donde las plantas inicialmente eran el hilo conductor. Cuando una amiga me compartió *Pensar desde las plantas*, me resonó mucho y conocí muchos trabajos que no conocía antes. Aunque no de la misma manera, la antropología aborda estas temáticas porque desde las cosmologías y estando con la gente en el territorio surgen diálogos de saberes. Por ejemplo, el tema de los seres no humanos, los seres invisibles, siempre está ahí cuando uno está hablando con la gente sobre distintas cuestiones. Entonces, buscar distintas formas de nombrarlo fue revelador para mí.

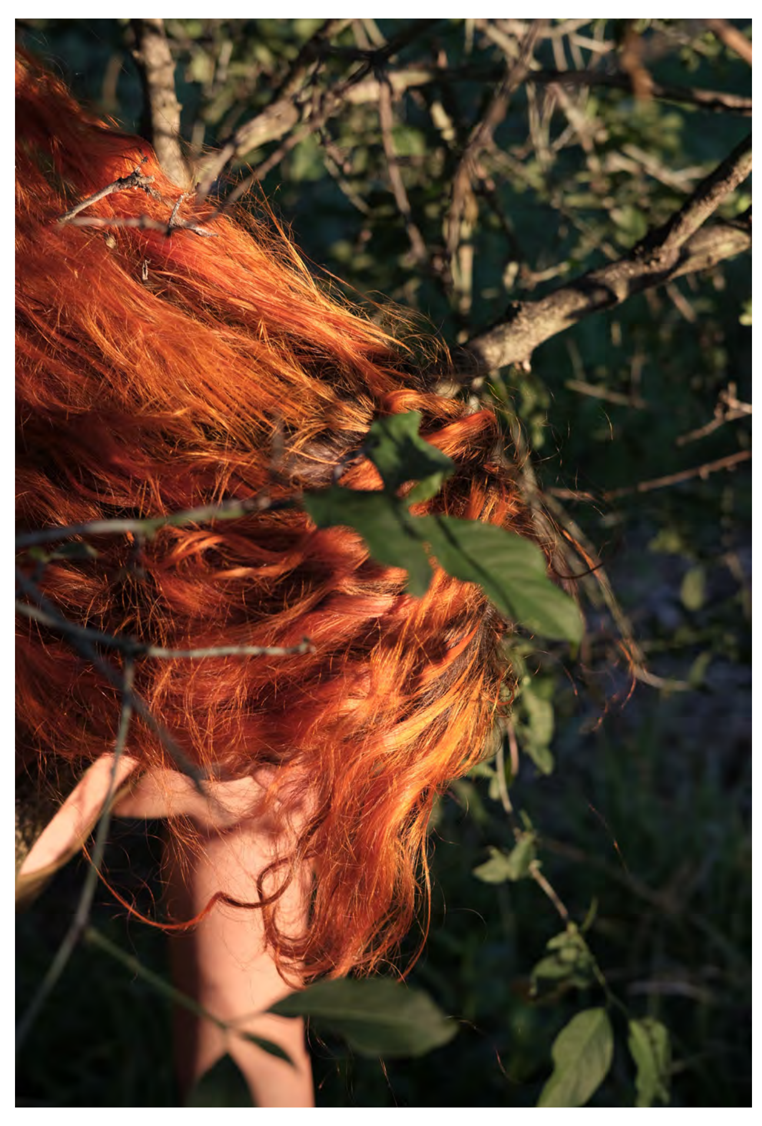


Figura 2. Fotografía de Alejandro Ponce de León e Isa Leal, 2024.

CS: Para volver a la pregunta de María, creo que la apuesta virtual responde también a que queríamos preguntarnos por el territorio con distintas herramientas, en un momento en que no podíamos acceder a muchos espacios por la pandemia y esta limitación hizo que la pregunta se fugara por distintos niveles, tanto físicos como reflexivos. En esta línea, la noción de *plataforma* tiene un significado escenográfico: la Plataforma es un espacio de performatividad para ensayar distintas prácticas y reflexiones sobre el pensamiento y las artes ambientales latinoamericanas. Nos interesa más acercarnos desde la curiosidad, identificar y pensar los problemas, que declararnos expertos. En este sentido interpretamos la premisa de la potencia de lo indeterminado. Y esta potencia la encontramos también en el lenguaje. Por eso quiero pasar a una pregunta que ha sido central para nuestro colectivo este último año: ¿cómo y por qué las preposiciones permiten acercarse o situarse para pensar los problemas ambientales y las naturalezas?

SE: Hay elementos con distintas potencias dentro de cada oración. Una conjunción sirve para unir, por ejemplo, nombres en una lista de sustantivos. En cambio, las preposiciones normalmente unen verbos con sustantivos (o secciones de la oración que funcionan como sustantivos), y eso es relevante para pensar en el territorio y para pensar en el activismo gramatical, porque permite una reflexión sobre cómo nuestras acciones se relacionan con otros, con situaciones, con espacios. Las preposiciones nos permiten pensar en cómo situarnos, en cómo nuestras acciones se relacionan con todo lo que nos rodea. Pensar en las preposiciones contribuye al activismo ambiental a partir del lenguaje porque ellas nos permiten posicionarnos y situarnos atendiendo a la diferencia. De nuevo, las preposiciones permiten atraer y unir lo diferente. La potencia de la preposición está ahí. Uno puede tener una preposición entre un verbo y un adjetivo, entre un verbo y un sustantivo, o entre un verbo y un complemento que incluso puede ser una oración completa. Creo que fijarse *en* y prestar atención a ese elemento clave de las oraciones también es un reflejo de lo que hace la Plataforma: atraer elementos distintos, articular distintas naturalezas y saberes, establecer relaciones donde tal vez no las había antes en los territorios compuestos de lenguaje.

La preposición «tras» es la última que uno se aprende de memoria. Me llama la atención porque encuentro en ella distintos sentidos que conviven de manera paradójica. Por una parte, es lo que viene después de, pero ese seguir implica también una proyección a futuro. O sea, con el «tras» uno llega tarde, pero a la vez está adelantado en un sentido. Leía en alguna gramática del español que «tras» viene del latín *trans*, que quiere decir ‘al otro lado’. Esa relación que establece la preposición «tras» es fructífera porque también nos lleva a pensar en «seguir a», como cuando uno dice «va tras los pasos de otro». ¿A quiénes seguimos en este caso? «Tras» invita a seguir los pasos de otros. En contraposición, «ante» —que sería su preposición complementaria— tiene el sentido de pararse frente a, incluso luchar contra.

con

Primero. Pensar con preposiciones. Es posible desmenuzar en «verbo + preposición “con” + sustantivo». Estamos ante un baile. Una oración que baila gracias a esas tres letras. Toma sentido. Verbo en infinitivo que se transforma en gerundio. El verbo es impersonal y no conjugado, pero se abre a un mundo de posibilidades. Ese «con» significa medio o modo. También instrumento, significa una relación. «Pensar con» es aceptar que estamos sumergidos en relaciones. «No obtenemos conocimiento al estar fuera del mundo, sabemos porque estamos en el mundo», como susurra Barad.

Segundo. Una arqueología de la preposición «con» descubre su profundidad, abre su uso de ‘en compañía de’ a más que una relación, a una maraña de conexiones. Un enredo entre verbos y sustantivos, donde no son ni los verbos ni los sustantivos lo que importa. Es la maraña. El «con» significa reconocer que el mundo es un vasto compuesto de hebras desiguales, bastas, conectadas y enredadas. Agua, pensar con el agua, por ejemplo, es pensar con sus movimientos, con sus colores, con sus ires y venires... es aceptar que también tienen algo de humano, de animal, de planta. Aceptar el «con», su naturaleza, es aceptar que somos coreografías del devenir.

Santiago Alarcón Tobón

Tal vez «tras» es la preposición que mejor describe lo que uno hace cuando observa aves. Cuando uno sale a pajarear siempre está tras el animal. Uno siempre llega tras el sonido, siempre va un poco tarde. Esto a veces puede ser frustrante porque al llegar solo ve cómo la rama se mueve en el lugar donde estaba el pájaro que uno escuchó hace tan solo un momento. Pero creo que también es fructífero en la medida en que permite cultivar cierta paciencia y distancia. Un dejar ser al otro en sus tiempos, lo que creo que es fundamental. Esta posición con respecto al otro anticipa la presencia sin exigirla. Asumir la preposición «tras» como articuladora de la relación con los pájaros invita a tomar las cosas con calma, a ponernos en una posición que no confronta y ver qué caminos nos muestran otras formas de vida. Pienso, por ejemplo, en el gesto de Derrida (2008) de seguir al animal. Estoy siguiendo a los animales, voy tras sus rastros, que son otra forma de escribir. Y voy tras ellos no a modo de cazador, sino como avistador de aves. Una relación con la naturaleza se puede establecer también siguiendo a otros animales, dándoles su espacio, así eso implique contentarse con ver una rama que tiembla donde antes estuvo un pájaro.



Figura 3. Fotografía de Santiago Alarcón Tobón, 2020.

Sofía Rosa (SR): Creo que una de las preposiciones más combativas es «contra». Me gusta ir a los orígenes de las palabras, a la etimología, sus caminos que empiezan a ser bifurcaciones y nos dan otras interpretaciones. Creo que es clarísimo que la preposición «contra», dependiendo de su contexto relacional, significa oposición, contrariedad, y en ese sentido es muy relevante

para los ambientalismos y activismos. La vemos muy a menudo en la defensa ambiental, en la defensa de los derechos para señalar contra qué elemento nos oponemos, así como para identificar a quiénes afectan las violencias, como por ejemplo violencia contra las mujeres, crímenes contra el medio ambiente. ¿De qué lado del «contra» nos encontramos?

Me puse a pensar si nuestra Plataforma, si nuestro colectivo, está contra algo y creo que he encontrado que sí. Desde el comienzo, este colectivo me hizo sentir parte en la medida en que compartimos un «contra la academia». Creo que hay un contra la academia no en un sentido de anti-intelectualismo o contra el conocimiento, el saber o el aprender, pero sí contra un paradigma académico jerárquico. La mayoría de los invitados y de nosotros mismos sentimos que formamos una contra-academia basada justamente en la colaboración antes que en la competencia, en el compartir, en la horizontalidad. En expertos que no vienen a ocupar ese lugar de experticia, sino a abrirse a otros diálogos. Varios han sido quienes han dicho que esto era como un espacio que estaban buscando dentro de la academia y no lo encontraban. Eso fue algo que siempre me llamó mucho la atención. Una de las invitadas de *Pensar desde las plantas*, Micha Rahder, nos habló de lo que significa ser un investigador o una investigadora independiente en estos temas. Compartió con nosotros una reflexión sobre cómo nos vinculamos también con las comunidades, los territorios que investigamos, estando dentro o fuera de la academia.

Entonces, creo que el «contra» podría orientarse en nuestra Plataforma en el sentido oposicional o contrario que tiene la preposición, pero es interesante tener en cuenta que ese sentido predominante de oposición empieza a surgir luego del siglo XVI, cuando se estabiliza la preposición «hacia», que empieza a ocupar el lugar que ocupaba «contra», que es el de direccionalidad, el de indicar el destino o sentido de un movimiento. Entonces, «contra la pared», por ejemplo, también indica dónde está algo, frente a qué, en contacto con. Se abre otro sentido de la preposición: su matiz locativo. El texto de *Anfibia* que compartió con nosotros María, que se llama «La incomodidad, ese fuego de ciertas preguntas» (2023), de Marie Bardet, me pareció significativo para definir nuestro trabajo como «praxis contra teoría» en el sentido de que en la Plataforma estamos haciendo praxis contra teoría no evocando el sentido oposicional y disyuntivo del «contra», sino su sentido orientativo: la práctica se hace junto a, pegada a, la teoría.

En su direccionalidad, la preposición también indica una dirección contraria: «contra la corriente», una de las formas de uso o abuso de esta preposición. Y aquí va una pequeña nota personal: a mí me decían «la contra» cuando era chica porque, contaban, me gusta llevar la contraria. También, como locución adverbial, «contra» es una expresión que aporta mucho sentido en mi vida y creo que les otorga también sentido a las prácticas ambientales y a las prácticas de saber, de conocer y de relacionarse afectivamente de la Plataforma. Si la corriente hegemónica dominante nos lleva para una dirección, nosotros estamos queriendo ir en otra, tal vez siguiendo otras corrientes: la feminista, la ambientalista, la de las plantas que crecen contra el cemento. También pensar en «contra» en un sentido de locación nos posiciona: ¿de qué lado estamos?; ¿a quiénes estamos observando de un lado y del otro? No siempre estas oposiciones son en términos binarios o irreconciliables. «Contra» es una preposición compleja y rica para crear sustantivos: nos ha dado conceptos nuevos y relevantes para el pensamiento ambiental como contranarrativas y contrahegemónico. En estos casos, ser contrario sí parece ser un acto político y afectivo importante. Generar contranarrativas o contradiscursos nos posiciona en lugares alternativos y en prácticas un poco más abiertas y diferentes de las que vienen con este carácter hegemónico y de dominación. No estamos solas nadando contra la corriente.



Figura 4. Fotografía de Sofía Rosa, 2023.

APL: Hemos hablado un poco de activismo idiomático y gramatical, y no necesariamente esto implica que todos trabajamos con el lenguaje. Pero lo que nos convoca es una idea de habilitar nuevos lenguajes. Porque yo creo, en línea con Sofía, que hay algo muy poderoso en crear nuevas formas de hablar en tanto contribuye a articular nuevas formas de pensar. Entonces, al «contra el academicismo» yo también lo llamaría «contra el saber», o contra la idea de que hay un saber organizado que ya existe y que tenemos que conectarnos a ese saber para poder pensar sobre la naturaleza. Estamos haciendo una contra-cartografía, un contra-lenguaje que habilite otras formas de pensar en común. Y eso a mí me lleva a resonar y entablar diálogos con teorías del conocimiento propias a la fenomenología, el feminismo, el posthumanismo, en las cuales la revolución en el saber tiene que pasar por el cuerpo, y también pasa por contraponerse a las formas de conocimiento habituales y empezar desde otros lugares. Nuestra propuesta debe a ello: contra los lenguajes expertos, contra los saberes, los conocimientos y más bien activando el «desde», «con», «entre» plantas, seres y territorios.

Y para seguir con las preposiciones, quiero que pensemos en la preposición «desde», a propósito de nuestro espacio *Pensar desde las plantas*. Como dijo Santiago, las preposiciones articulan

los verbos con los sustantivos. No estábamos remarcando solo en el pensar de las plantas o pensar con las plantas, si no que queríamos acercarnos a las múltiples perspectivas desde las que se pueden aprehender los conocimientos relacionados con las plantas. Este «pensar desde» está enraizado en distintos territorios y ofrece diversas perspectivas interdisciplinares que queremos articular y tener en cuenta en las discusiones ambientales. Aquí no estamos solo haciendo humanidades ambientales en español; estamos, como editores, fomentando una conversación que responde a ese pensamiento vivo articulado desde América Latina. Aquí hay un impulso por territorializar el pensamiento. Otro aspecto interesante de esta frase es que el verbo «pensar» no tiene un sujeto que lo acompañe, que le anteceda. Entonces no es solo el humano que piensa sobre las plantas o desde las plantas, sino que «pensar desde las plantas» puede ser una reflexión de una colectividad extendida que incluye animales, otras plantas, preguntas, conceptos, atmósferas... y deja la pregunta abierta de ¿quién piensa? Pensar es algo corporal, es una forma de aprehender el mundo. Una posibilidad para quedarse con la riqueza conceptual de ese problema es, por ejemplo, el trabajo de Eduardo Kohn (2021) que se pregunta ¿cómo piensan los bosques?

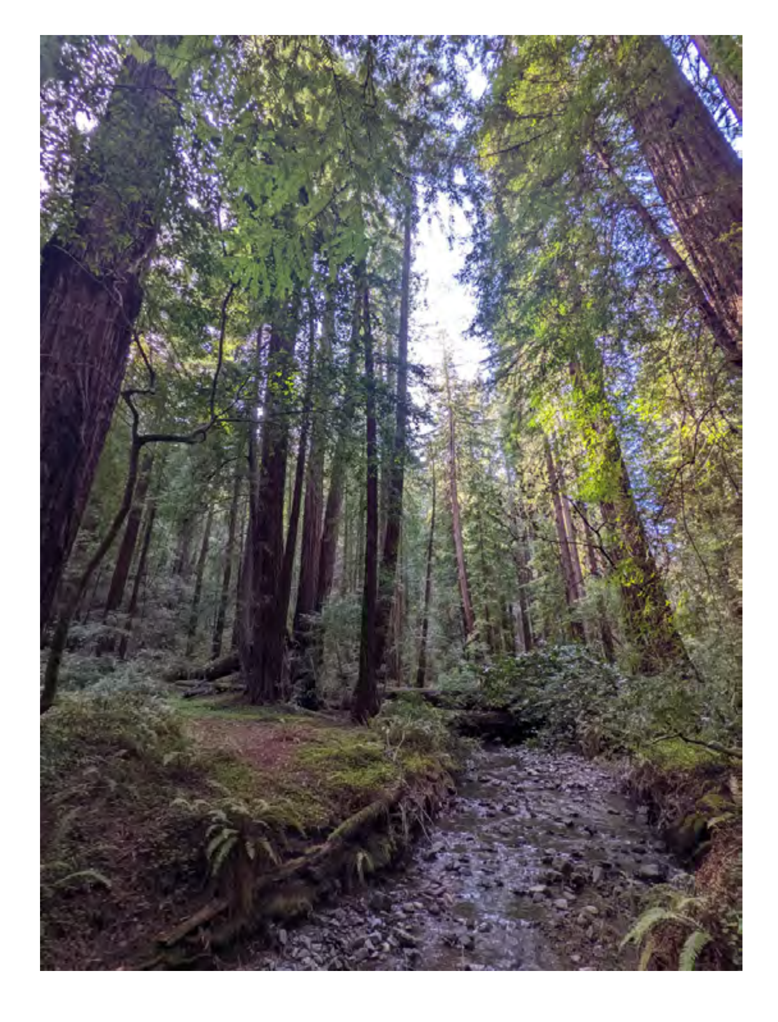


Figura 5. Fotografía de Alejandro Ponce de León, 2022.

SR: Siguiendo con el «desde» que menciona Alejandro, estar reflexionando desde las preposiciones implica también reflexionar desde esas relaciones preposicionales y su campo de dispersión que nos van a posicionar luego para la acción. Creo que eso es algo como una descripción lingüística, pero que al mismo tiempo está también situándonos política y afectivamente, que es otro elemento central que nos une como colectivo a los editores, las editoras y también a toda la constelación de participantes de la Plataforma. Reivindicar la afectividad, como también lo dijo Arturo, lo que sentimos, lo que nos pasa, lo que estamos haciendo, también es una contranarrativa de nuestro proyecto, del proyecto de la Plataforma. Podemos decir «unos cuerpos contra otros» y sin embargo, no sería claro el uso y sentido de la preposición «contra». A mí me gusta mucho cuando se producen esas ambigüedades en el lenguaje y creo que eso es un contra-lenguaje, abrir la polisemia, abrir los sentidos a otros sentidos.

MM: Deconstruyeron mi idea de territorio en una hora y media. Yo primero había pensado hablar de la preposición «para», pero después me dio miedo la respuesta: el «para qué lo hacemos». Pienso que vengo con una noción anticuada y capitalista de la producción, que en el trabajo periodístico es la obsesión de quien escribe y de quien edita. Es un trabajo tan artesanal, chiquito, profundo y movilizante que siempre el «para» pone la pregunta por la finalidad. Y no el impacto desde un lugar competitivo y cuantitativo, sino para anticipar y pre-reproducir algunos caminos de circulación. Recuerdo que en uno de los talleres de periodismo de la Fundación Gabo un colega preguntaba: «¿Para qué hago mis coberturas periodísticas?». Y decía: «Bueno, mis notas no harán la revolución, pero serán parte de un acervo para documentar la época». Entonces, también pienso en la angustia por la respuesta del «para» con estos perfumes y ecos.

Por eso me quedé con la preposición «a»: como porteña acelerada, soy rata en el horóscopo chino y elijo la primera. Elijo la «a» que expresa la idea de movimiento, material o figurado, que tiende a alcanzar un fin o propósito. Hay acá un autor que es argentino y vive en Chile, que se llama Roberto Herrscher, que combatió en Malvinas y tiene unos textos muy famosos sobre Malvinas, y en este libro que se llama *Periodismo narrativo, cómo contar la realidad con las armas de la literatura* (2016), hace un juego. Es como un manual y retoma las viejas «5 W questions» del periodismo, la fórmula estadounidense de empezar por las preguntas dónde, cuándo, quién, etc. Luego inventa las «5 W del periodismo narrativo», y es de alguna manera una propuesta decolonial para pensar cómo narramos en América Latina, a partir de la tradición (de los modernistas, la crónica, entre otros textos) de la región. Y a mí, de todas, la que más me gusta es la pregunta, o cómo él reformula el «a quiénes»: a quiénes queremos sensibilizar, transformar, impactar, incidir con nuestras historias; a quiénes elegimos para que las protagonicen; quiénes somos cuando elegimos una historia u otra.

contra

Con otros sobre-vivo
Ontología relacional
Nadie ninguna soy
Tras la montaña
Resistimos y combatimos, nos contradecimos
A veces estar en contra nos agota

Correspondencias
Objeto sujeto obsoleto
Nado contra la corriente
Tomada de tu mano
Reímos para el río, en el río, hacia el río
A veces llevar la contra nos junta, nos celebra

Conmemoramos el duelo
Otros pasos, otra coreografía
Ni bajo ni sobre ni ante
Trago el trago amargo de la variante normativa
Ritmo de voces ambulantes como la arena
A veces en contra nos encuentra.

Sofía Rosa

AC: Yo propongo reivindicar el «para» porque se ve mucha tensión ahí, con la pregunta ¿para qué hacemos las cosas? Esta es una forma de cuestionar que me imagino está de muchas formas en la vida de los aquí presentes, y en mi caso ha sido una pregunta que me han hecho respecto a mi práctica artística: «¿Para qué estás haciendo lo que estás haciendo?». Lo que de pronto determina la importancia de eso que se hace. Otras veces me han cuestionado: «¿Para qué tienes tantas plantas creciendo en tu jardín?». Y mi respuesta es: solo para verlas crecer, solo para ver qué pasa, solo para ver cómo son, para conocerlas. Me pasó que, luego de olvidar una cebolla que tenía sembrada, la vi echar flores. Hasta ese momento, no sabía cómo eran sus flores. Uno piensa en la cebolla como un bulbo, una verdura; no pensamos mucho en su posibilidad de florecer, de ser polinizada, etc.

El «para» también puede ponernos en aprietos con preguntas como ¿por qué y para qué está la Plataforma? ¿Para quién? Creo que el «para» también da una cualidad de que se está destinado para algo, para alguien, pero que no necesariamente le pertenece. Entonces, este «para» es un regalo. Por supuesto que uno recibe un regalo y puedes decir: «Es mi regalo, yo lo tengo y me pertenece». Pero estoy hablando del «para» más bien en la cualidad de relación, que permite articular dos ideas, permite relaciones horizontales ya sea con algo objetual, con alguien, con alguna acción, con lo que es material o no, con quien no hay una pertenencia sino una asociación.

Quizá estamos para las plantas, para las montañas, para los ríos, para las piedras, y ellxs están para nosotrxs, nunca de una manera en que nos contenemos o nos pertenecemos, pero sí de una manera en la que inexorablemente uno se une con el otro. Y el «para» entonces problematiza intentar dar sentido y una finalidad a cada cosa. Uno va a la montaña solo para estar, solo para voltear hacia otro lado desde donde no se ha visto antes, y decir: «Ok, así se ve acá. Punto, me regreso».

Y quizá no tiene que ir más allá. Pero esa breve finalidad puede derivar en una cosa posterior e indeterminada. Me gusta mucho la idea de lo latente, lo que está ahí como en reposo. También es una idea que hemos abordado con los ríos, con la pregunta sobre si los ríos tienen memoria. En territorios donde aparentemente hay un hueco en la tierra, un surco y nada más, de repente empieza a llover y se desborda el río. Creo que el «para» puede llegar a estos desbordamientos a partir de una simple finalidad, pero también a partir de actos de cariño sin finalidades preestablecidas.

El «para qué» haces las cosas indica que hay algo que te importa. Si estamos juntándonos a hablar de asuntos que tienen que ver con otrxs seres —con el ambiente, con el territorio, con temas que nos preocupan— es quizá para conocerlos, quizá para hacer algo mejor, quizá para simplemente ampliar la percepción que tenemos de esxs otrxs seres que nos acompañan o con lxs que convivimos. Entonces, me parece que en el «para» también hay una relación de cariño, de cuidado. Si nos quedamos con las cuestiones gramaticales, el «para» se reduce a una finalidad, destino, plazo, término. Me parece útil volver al origen y etimología de las palabras, pero me parece mucho más útil cómo se usan ahorita. Y qué cosas podemos inventar con cada palabra y cómo cada uso de la palabra puede ser una nueva aplicación o una nueva resignificación. Por ejemplo, en el acto de cuidar las plantas en mi jardín me parece que es donde se genera esta gran relación de las afectividades que decía Sofi. Yo no sé si las plantas tienen una agencia más allá de vivir, pero mientras tanto, voy a regarlas para que crezcan, florezcan, solo para conocerlas. Solo para llevar ese proceso, solo para que se sigan moviendo las cosas; me gusta pensar el «para» no como una preposición que está pensada para la efectividad, sino para el cariño, y para que haya un movimiento continuo.

SR: Solo una cosa sobre lo que dijo Arturo y su «para», que fue un aprendizaje para mí. Hace un tiempo vi unas fotos que él subió a su cuenta de Instagram de unos gusanitos en sus plantas y, bueno, le pregunté para qué los dejaba. ¿Por qué están ahí? Y él me dijo que era para ver qué pasaba. Yo tengo esos mismos gusanitos en mis plantas, especialmente en una que prolifera, que se ve fuerte; entonces también los dejé para ver qué pasaba en esa interacción y para no intervenir. Creo que eso es también un sentido contrario al que a veces nos lleva a tratar de cambiar ese «para», que siempre tiene esa carga de actuar, de intervenir, de estar, de procesar, de hacer, de concluir, de producir. Y muchas veces, el «para» es, justamente, «para nada». No hay finalidad; hay sutilezas pequeñas: para qué nos juntamos, para qué nos miramos, para qué conversamos, para qué dejamos que los gusanitos prosperen en esa planta... bueno, para nada. Parte de lo que nos hace también seguir en esta Plataforma son esas interacciones que parecen insignificantes. Muchas veces hay ideas, palabras, conceptos, intereses que parecen no llevar a ningún lado, pero vuelven en otro otoño, en otra primavera a florecer.



Figura 6. Fotografía de Arturo Cerda, 2023.



Figura 7. Fotografía de Salima Cure, 2021.

SC: Escuchando a Arturo pensaba en cómo el tema de las plantas regresa. En el Amazonas aprendí sobre plantas que se juntan, que se entremezclan y se vuelven una sustancia, como el mambe o como el ambil, que son, además, sustancias que cuando entran en nuestro cuerpo componen otras cosas dentro de nosotros; un revuelto o combinación de cosas. Pensar en esas sustancias que son fermento es fantástico. Pienso en la cantidad de chichas de arroz, de maíz o de yuca, que son fermentos de muchos procesos. Y que nos dicen mucho de la relación con las plantas, con historias, con formas de hacer y de esperar. Estos fermentos van a pulular nuestros intestinos. Me parece muy bonito pensar además en lo que está fermentando ahora con todo lo que ustedes están diciendo. En el lenguaje también hay fermentos.

Santiago Alarcón Tobón (SAT): Yo propongo pensar la preposición «con» y tengo mucho interés en cómo «con» lleva a la expresión «pensar con». Gran parte de esto viene también de mi investigación y lo que proponen muchos antropólogos, que creo que es fundamental para entender cómo el agua nos puede ayudar a pensar nuestro mundo y nuestra relación con mundos más-que-humanos. También me interesan mucho las investigaciones de Karen Barad (2007) sobre el «volvernos con», lo cual destaca la importancia del pensamiento situado y prácticamente indica que no obtenemos conocimiento desde afuera del mundo, sino que sabemos acerca del mundo porque estamos dentro de él. El «con» me conflictúa. Me hace pensar en cómo es un medio. Permite transformar verbos en infinitivo a verbos en gerundio, lo cual cambia y puede ayudar a pensar desde lo relacional. Mi primera reflexión al respecto es cómo el «con» posibilita tender puentes entre diferentes elementos, permitiéndonos relacionar

diferentes cosas que componen el mundo. En mi caso, el tema del agua y cómo pensar desde el agua permite comprender, desde un punto de vista no humano, diferentes procesos que, al final de cuentas, nos ayudan a entendernos a nosotros mismos en el mundo en que estamos sumergidos y del cual hacemos parte. Por eso lo conecto mucho con el pensamiento situado.

Lo otro interesante es que el «con» viene de la raíz latina que significa 'en compañía de', lo cual encontré muy bonito. Me sumergí en la etimología, lo que me llevó a una especie de arqueología del «con». «En compañía de» nos hace conscientes de lo relacional, implicando una relación con algo que está y que forma parte del mundo que habitamos. En el caso del agua, esto es muy claro. Tanto el aire mismo como nuestra composición es húmeda; es imposible pensar en lo humano sin pensar en el agua. Otro significado de «con» viene del préstamo que hace del latín al griego. «Con» viene de la raíz indoeuropea **ḱóm*, y podemos relacionarlo con el adjetivo de «común» en griego, que es *koinós*. Si empezamos a pensar a partir de lo común, creo que esa es una de las potencias que tiene el «con»: busca un lenguaje de lo común. El lenguaje común me permite pensar cómo se puede facilitar el traducir y trasladar elementos que no son necesariamente humanos. Esto nos permite una comprensión de la realidad mucho más potente.

También la etimología de «preposición» es fascinante. Cuando los latinos adoptaron la gramática griega, hicieron una traducción muy precisa: la traducen como *praepositio,* que en latín significa una palabra que se pone delante de otra y la determina; pero en griego, si uno investiga el origen de «preposición», también puede significar 'prótesis'. Me pareció súper interesante porque es como agregar algo al conocimiento que no es tan obvio.

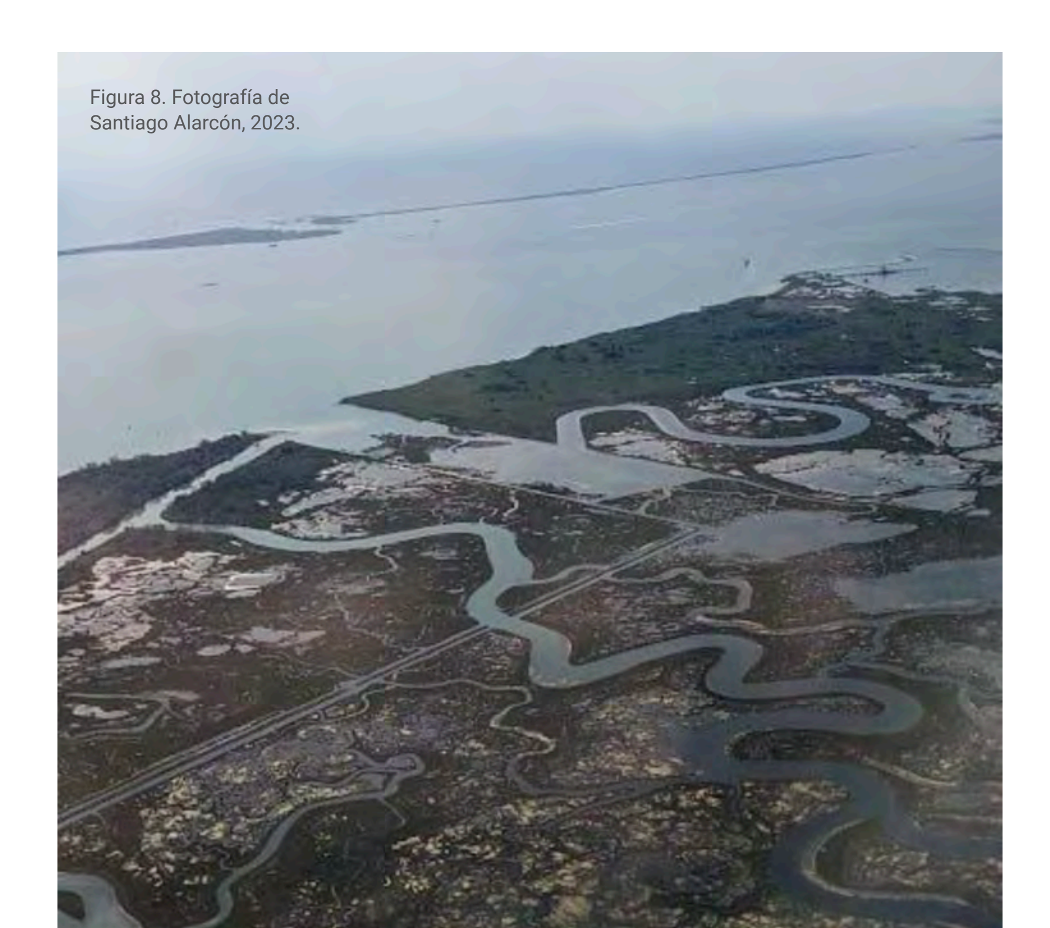


Figura 8. Fotografía de Santiago Alarcón, 2023.

CS: Las preposiciones también son como una especie de coreografía en el lenguaje para situarse respecto a esos distintos problemas y formas de abordarlos. Pensando en la colectividad de la que hablaba Arturo, jugar con las preposiciones en las oraciones es una cuestión muy coreográfica y performática de cómo buscar intersticios en el lenguaje y cómo situarnos y cómo acomodar el cuerpo también al pensamiento. La reflexión y el uso del lenguaje a propósito de los problemas y prácticas ambientales no es estática; tiene esta reciprocidad, esa ida y vuelta. No es simplemente dirigirse al objeto, que es como la coreografía más tradicional de ir a mirarlo, de volcarse hacia. Pienso en la posición del cuerpo del científico sobre el microscopio, la posición del lector, la posición del cuerpo del escritor. Yo creo que la reflexión sobre las preposiciones ofrece otras salidas corporales, porque también los problemas ambientales le devuelven a uno la pregunta, interpelan a quien está preguntando. También veía ese «tras» que además de ir «detrás de» es un «atravesar», es una pregunta que implosiona las categorías tradicionales de pensamiento y así permite otros acercamientos.

Quiero hablar sobre cómo en esas coreografías de las preposiciones son importantes también las palabras, pero en forma de diálogo. Muchas veces hemos hablado aquí de coro, de tejer palabras. Nuestra metodología principal, como Plataforma, es el diálogo. El diálogo pone en contacto distintos saberes, distintas disciplinas, distintas formas de pensar y de abordar las cuestiones ambientales. Creo que en estos años nos hemos ocupado de buscar formas de poner en diálogo distintas voces, y creo que la performatividad, como el coro, como un conjunto de distintas voces, tiene una sonoridad espacial, una situación espacial distinta de la palabra escrita. La palabra hablada viene ligada también a la idea de plataforma en tanto elemento escenográfico, performático.

SC: Yo me sitúo en la preposición «entre» y lo digo desde tres momentos de mi vida; uno ya lo mencionaba al decir que soy un sujeto migrante, entre Colombia e Italia. También cuando estuve en Brasil y cuando de Bogotá me desplacé al Amazonas. He estado siempre «entre» y esto me ha constituido y me ha enriquecido mucho. La segunda forma de estar «entre» es mi formación en antropología, pero no la pongo como disciplina, sino como ese «entre saberes» que venían de la academia, pero también esos saberes poderosos de epistemologías de gente indígena con quienes trabajaba sobre todo en el Amazonas. En un momento escuché un relato del cortacabezas. En la historia hay un rumor, aparecían peligros que yo pensaba que eran solamente ficción, pero eran relatos reales de violencia sucedidos en el Amazonas... Ese «entre» es también estar en la selva, que es un mundo increíble de tanta vitalidad y de tantos seres comunicantes.

Y también el «entre» se hizo más importante para mí cuando me volví madre. Estamos compuestos por bacterias, virus y otros seres. Nuestros cuerpos son una multiplicidad de seres

entre

En una noche de este invierno que en realidad no fue invierno, mi hijo Martino me preguntó angustiado: «Y ¿si el planeta se va a acabar, para qué sigo yendo a la escuela?». Pregunta que me dejó en blanco, sin saber qué responder. No quería caer en palabras de vago optimismo ni caer en fatalismos que arruinarían nuestra hora de ir a dormir y soñar.

Hoy mientras compartía esta tarde con ustedes, pensando juntos, volvió esa pregunta a mi cabeza.

Les dije que el «entre» se ha vuelto para mí un modo de vivir y de actuar; siendo madre e hija al mismo tiempo. Hija de una madre con Alzheimer cuya memoria se deteriora, pero que sigue cultivando un gran afecto por sus maticas, como las llama ella. Madre de un hijo adolescente que no sabe si es colombiano o italiano y que aún no sabe del poder de ser «entre», sino que quiere ser como los demás; aún va con la corriente, espero luego contracorriente.

Desde este fermento creado a partir de nuestra conversación, saco fuerzas para decirle a mi hijo que es importante que se siga haciendo esas preguntas, aunque sean incómodas porque no hay respuestas que nos aseguren. Que igual seguimos andando, no estamos solos, somos tantos y tantas, también el perro Río y la gallina Leticia nos acompañan.

Salima Cure

que lo componen y el hecho de tener un hijo lo muestra más claro: fue una de las experiencias más fuertes para mí, tener a alguien ahí adentro. Realmente fue impactante: una cosa es leerlo, y otra vivenciarlo. Vivir en ese «entre» de qué soy yo, verme también desde fuera, como las arañas que tienen su telaraña fuera, pero es parte de su ser. Ese «entre» me ha definido mucho. Pero también el «entre» para mí indica una reciprocidad. Una reciprocidad que se da entre nosotros: tú, yo, lo mío, lo nuestro. Como esta plataforma que es un escenario, un lugar de compartir, y de estar entre distintos mundos, distintos puntos.



Figura 9. Fotografía de Alejandro Ponce de León, 2024.

CS: Me pareció súper chévere el tema del fermento, y también pienso en el sedimento como lo que queda y permite una relación, pensando en la tierra, en las capas de la tierra. Mi preposición es «de». Se usa para posesión o pertenencia, pero a mí me gusta usarla para pensar no como una posesión o propiedad, sino como pertenencia a algo más grande, y pienso mucho en «de la tierra». Esta preposición denota también origen, de dónde viene o sale algo. Sirve para hablar

de las causas, de las materialidades que constituyen los cuerpos y objetos: «Esto está hecho de plástico, de metal». Se usa para hablar tanto de materias orgánicas como inorgánicas, y también para denotar un tema o un asunto. Me parece que esta preposición permite atravesar la distinción entre lenguaje y territorio, y pensar que están más entrelazados de lo que parece, dando a la relación una transversalidad que permite expresar las naturalezas y permite a las naturalezas expresarse. El «de» también se usa para hablar de la condición o cualidad de algo; por ejemplo: «Susana es una persona de confianza». Se usa para indicar procedencia, como: «Viajó de Argentina a Brasil», lo que está muy relacionado con el espacio. Creo que tiene una correspondencia interesante con «para», como en «para qué hablamos de esto». Lo cual tiene mucho que ver, para mí, con una correspondencia, con el ejercicio de hacer cartas, de dirigir algo hacia otra persona y pensar en esa reciprocidad, en las direcciones de la comunicación.

Me parece interesante cómo la preposición «de» se sitúa en las intersecciones entre tiempo y espacio. Reflexionaba sobre cómo «de» se usa para hablar del origen, de genealogías familiares, pero al mismo tiempo sirve para hablar de lugares. Esto es, la preposición «de» permite dar cuenta de cómo se entrelazan la procedencia con los espacios, como «de dónde es»; pero también permite mostrar parentescos, por ejemplo: «hija de», «sobrina de», «compañera de», y al mismo tiempo materialidades, temporalidades, espacialidades: «de la tierra», «del volcán», «del humedal», «de la calle», «de noche», «de día», «de tres a cuatro de la tarde». El «de» permite jugar con el origen, volviendo la pregunta «¿de dónde eres?» una pregunta móvil, que no se puede responder con una sola palabra, sino que está en transformación. Hay un juego de palabras que quisiera proponer con «de», ya que también forma parte de la palabra «devenir» y está presente también en la formulación «venir de». Entonces, «devenir planta» o «ser de la planta», «ser de la piedra», permite identificar cuerpos y pensar en las posibles transformaciones que ocurren allí.

Creo que, en ese sentido, la preposición «de» permite buscar formas de relación y pensar el espacio también como algo que está en construcción, algo móvil. Y también este «de» ayuda a pensar en el lenguaje como materia, como una materia que, a través del trabajo o de la creación, puede traer otra cosa y puede hacernos devenir otra cosa. Sitúo el «de» en relación con genealogías y parentescos. Creo que también habla sobre los parentescos que están por venir, de la materia en común de la planta, de la tierra. Todos los espacios por donde transitamos también nos transforman, y somos un poco de ellos también. Ahí vuelvo a la idea de sedimento y se puede pensar en escalas muy pequeñas, como de la casa, pero también de esta calle, de esta tierra, y mucho más allá: no tanto de la idea de una nación o de un Estado, sino más bien de las relaciones que se han construido, los lugares de las personas y lo que va quedando en las experiencias de la migración.

de

¿De dónde soy?

De una cadena de pasos que no va en línea recta sino merodea

de las huellas de árboles, perros y pájaros

abriendo camino en el barro del humedal donde crecí

de personas que ya no están

de la otra niña que me miraba detrás del charco

de esa mezcla de tierra y agua

donde se empozan renacuajos

de los sonidos de las tinguas y los coquitos

mezclándose con los carros de la ciudad de Bogotá,

de los pasos sincronizados de mis hermanas

de los países lejanos de mis amigas pájaras

de las piedras a la orilla del río Raritan

de las idas y venidas entre Nueva Jersey y Nueva York,

tierras de pantanos, puertos y luces reflejadas en el agua

de los cuerpos cuyas coreografías de vida me acompañan

de las conversaciones que no he tenido pero me cambiarán para siempre.

Carolina Sánchez

***

El trabajo colectivo de la Plataforma de Humanidades Ambientales nos ha llevado a explorar la potencia de lo indeterminado a partir de una reflexión sobre las preposiciones. Entendemos lo indeterminado como una destrucción, pero también como una posibilidad. Lo indeterminado como destrucción son las distintas versiones de fines de mundos que seguirán sucediendo a causa de la devastación generada por las violencias humanas hacia la naturaleza: contaminación, toxicidad, extractivismos minerales, vegetales, animales y epistémicos; producción y consumo desaforados, genocidios y ecocidios, que producen ruinas a una velocidad sin precedentes. Pero también entendemos lo indeterminado como distintas posibilidades para afrontar algunos aspectos de estas crisis. En este contexto, las preposiciones tienen una potencia que consiste en reflexionar sobre cómo nos situamos en las crisis, qué posiciones y acciones podemos tomar frente a ellas y qué relaciones con las distintas formas de vida humanas y no humanas están en juego y pueden modificarse y crearse, en vez de destruirse, en esta indeterminación.

Las preposiciones son como una especie de coreografía del lenguaje para situarse respecto a distintos problemas y formas de abordarlos. Esta clase de palabras relaciona distintos tipos de palabras como verbos con sustantivos o sustantivos con sustantivos y determina las posiciones y relaciones entre estas palabras dentro y fuera de las oraciones. En tanto identifican posiciones y lugares de distintos agentes, las preposiciones permiten una reflexión sobre cómo nuestras acciones se relacionan con distintas formas de vida, con situaciones, con espacios y territorios. Nos dan la posibilidad de pensar cómo situarnos frente a las diferencias propias de la naturaleza, incluida la diferencia de lenguajes entre especies, y generan espacios para articular y poner en diálogo lo diferente. En el pajareo, la preposición «tras» permite seguir el rastro de animales, los pasos de otros, y preguntarnos ¿tras las pistas de quiénes estamos? ¿A quiénes seguimos? La preposición «con» nos dispone a pensar en la compañía del agua que borra fronteras entre cuerpos. O «contra», que sirve tanto para oponernos como acercarnos, explorar una praxis contra teoría no evocando el sentido oposicional sino su sentido orientativo: la práctica se hace junto a, pegada a la teoría, pero contra sus jerarquías y formas de dominio. La palabra «contra» tiene un gran potencial político al ayudarnos a identificar actos afectivos y acciones frente a problemas comunes.

Las preposiciones son una de las formas de la potencia de lo indeterminado en el sentido de que nos permiten acercarnos a diversas relaciones con los seres de las distintas naturalezas que somos y que nos rodean; permiten rastrear historias que postergan el fin del mundo, situarnos de distintas maneras en la co-presencia de la destrucción y construcción de mundos. Con el uso del lenguaje, las preposiciones ayudan a sospechar de finalidades pre-establecidas y buscan abrir espacios, identificar los fermentos y sedimentos que se mantienen vivos a pesar de la destrucción. En este diálogo, hemos explorado la potencia de las preposiciones como formas de relacionarse con los variados mundos que conforman el mundo, con sus latencias que pueden ser puntos de encuentro para articular y defender lo común. **post(s)**

Referencias

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.

Bardet, M. (2023, febrero 19). La incomodidad, ese fuego de ciertas preguntas. *Revista Anfibia*. https://www.revistaanfibia.com/la-incomodidad-ese-fuego-de-ciertas-pregunta/

Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Editorial Trotta.

Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques: Hacia una antropología más allá de lo humano*. Ediciones Abya-Yala, Hekht.

Herrscher, R. (2016). *Periodismo narrativo. Cómo contar la realidad con las armas de la literatura*. Marea Editorial.

VIDERE

Galería

FIN DE TEMPORADA

Leonor Martín Taibo
Aida Navarro Redón

Leonor Martín Taibo, actriz, arquitecta y comunicadora. Correo electrónico: leonormartinarquitectura@gmail.com

- Máster en Comunicación Arquitectónica por la Universidad Politécnica de Madrid.
- Licenciada en Arquitectura por la Universidad de Alcalá de Henares.

Aida Navarro Redón, doctora en arquitectura. Correo electrónico: aidared.navarro@proton.me

- Doctorado en Comunicación Arquitectónica por la Universidad Politécnica de Madrid.
- Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la Universidad Politécnica de Madrid.
- Licenciada en Arquitectura por la Universitat Politècnica de València.

Resumen

El proyecto presentado en estas páginas responde a dos enfoques simultáneos; el de una pieza de arte fílmica que sigue los pasos de un personaje y una investigación pormenorizada. El trabajo se soporta en la búsqueda y catalogación de los más de 41 parques acuáticos abandonados en España y Portugal y, a su vez, en la recopilación de datos en torno a temas muy presentes en el contexto contemporáneo como el uso del agua, su valor en un escenario de crisis climática o la evolución del modelo de ocio.

Palabras clave

parque acuático, ruinas contemporáneas, recursos hídricos, ocio, entretenimiento

End of Season

Abstract

The project presented in these pages connects to two simultaneous approaches, a piece of filmic art that follows the travel of a character and a detailed research. The work is based on the investigation and classification of more than 41 abandoned water parks in Spain and Portugal and, in turn, on the compilation of data on issues that are very relevant in the contemporary context; such as the use of water, its value in a climate crisis scenario and the evolution of the actual leisure model.

Keywords

water park, contemporary ruins, water resources, recreation, leisure

Fecha de envío: 16/02/2024
Fecha de aceptación: 16/03/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3820
Cómo citar: Martín, L., y Navarro, A. (2025). Fin de temporada. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 204-229). USFQ PRESS.



Todas las imágenes contenidas en este ensayo son de fuentes propias, tomadas entre los años 2019 y 2023.

Fin de temporada es un ensayo visual basado en la investigación homónima realizada por Aida Navarro Redón y Leonor Martín Taibo, que se ha materializado en un video-ensayo documental y una publicación.

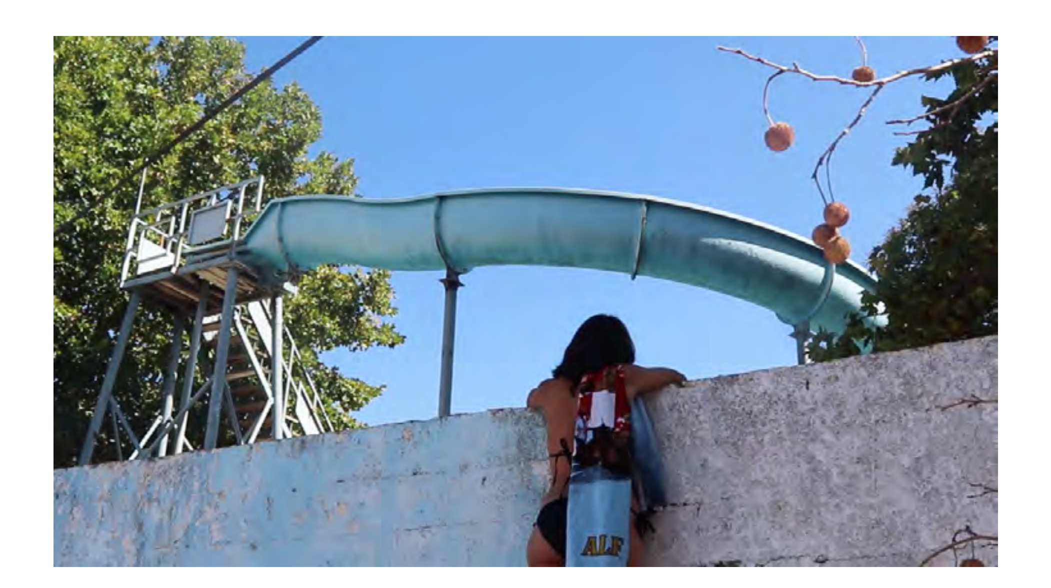
Las imágenes del presente ensayo son capturas de la pieza fílmica, donde un personaje recorre las ruinas de 41 parques acuáticos abandonados en España y Portugal, y reflexiona en torno a los efectos del modelo económico vigente sobre los recursos hídricos y el ocio.

A través de la voz de este personaje, el ensayo aborda el problema del agua, pero también las relaciones sociales en el ocio, el espacio colectivo y el individual, los límites del modelo económico, la idea de progreso y la imagen distópica de un futuro incierto en medio de dos crisis: la ecológica y la económica.



Me dijeron





que aquí habían visto un lugar en el que aún
se podía sumergir el cuerpo entero.



A finales de los años noventa, unos 200 parques acuáticos amenizaban los veranos en la Península Ibérica. Hoy es más difícil encontrar uno donde bañarse.

Un modelo de ocio que tenía fecha de caducidad: la de la disponibilidad de agua.



Aquí, antes había agua.



Mi cuerpo era mucho más pequeño la última vez que estuve aquí y, a pesar de ello, no recordaba que este espacio fuera tan grande.

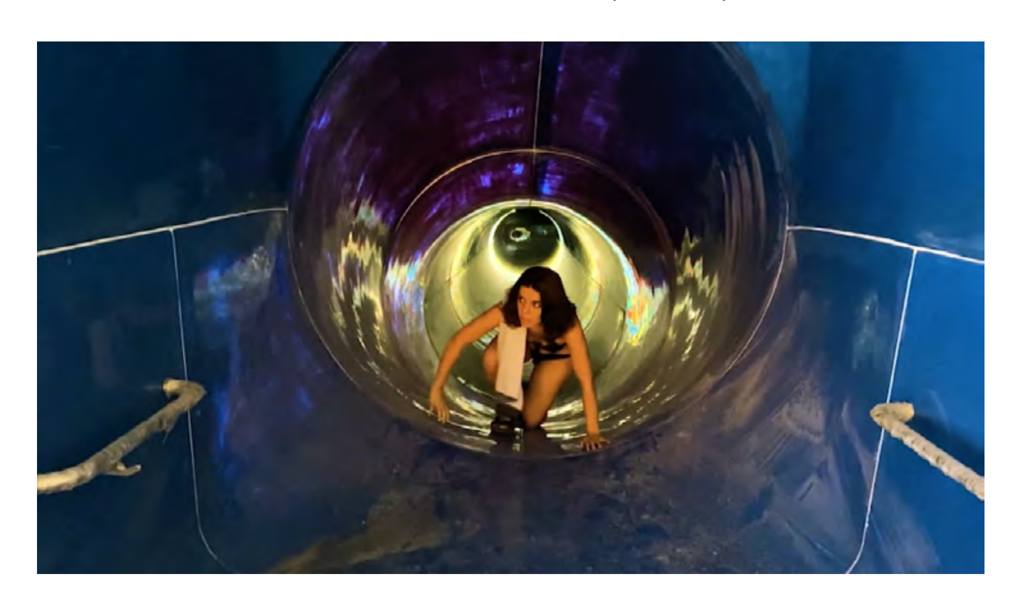
Es como si mi cuerpo y la ruina nos hubiéramos desarrollado a la misma velocidad, a lo largo del tiempo; y ahora, la ruina fuera más grande incluso que el propio lugar.





Aquí me sentía una exploradora. Tuve mi primer contacto con una ola. Descubrí lo que era una cascada.

Aquí, masas de personas hacíamos cola para escapar de una realidad calurosa y aburrida a la que había que volver al final del día.





En la ciudad había personas que veían estas ruinas como los efectos de una batalla.
Había personas que decían que esos efectos, que no eran sino de nuestro progreso, convirtieron este lugar en un cementerio del ocio.

Había personas, como Yayo Herrero, que no entendían que se le llamara progreso a un proceso que hace que el agua, inicialmente abundante, se volviera escasa debido a su uso imprudente, descuidado, despilfarrador e irracional (Herrero, 2021).

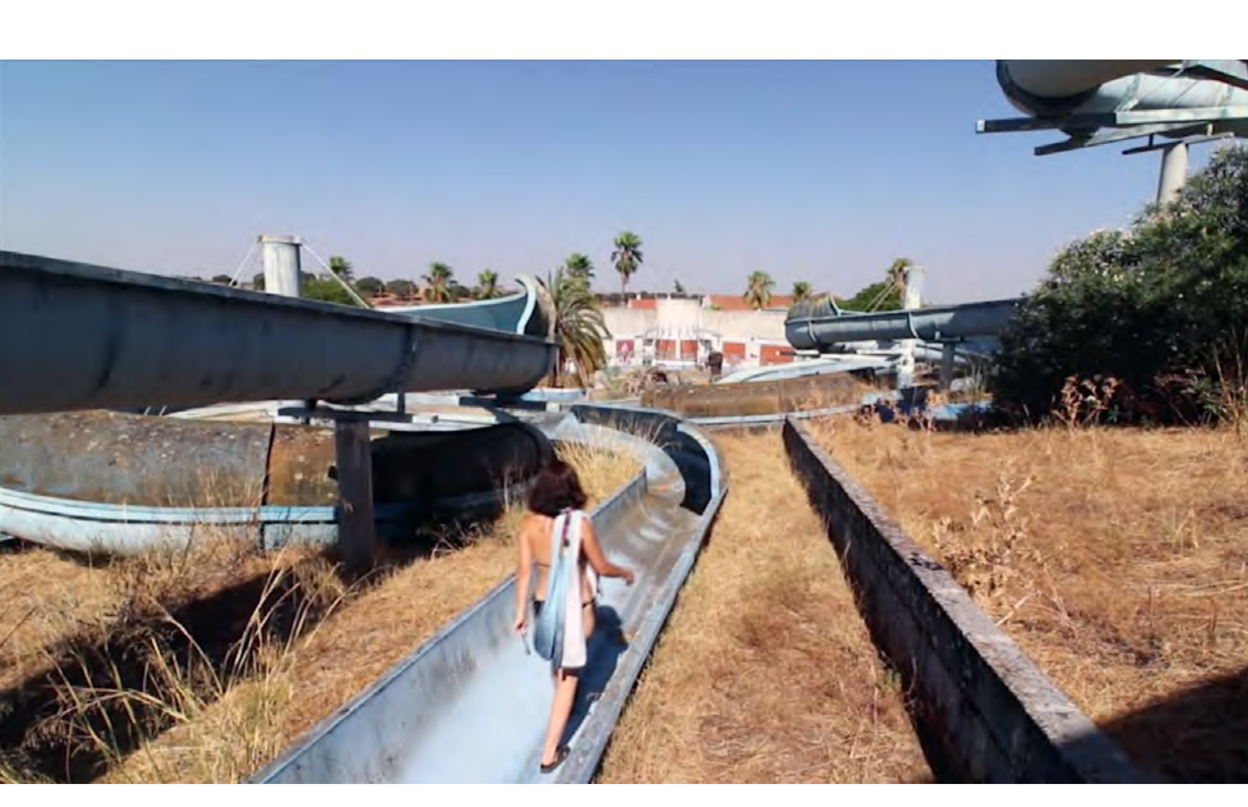




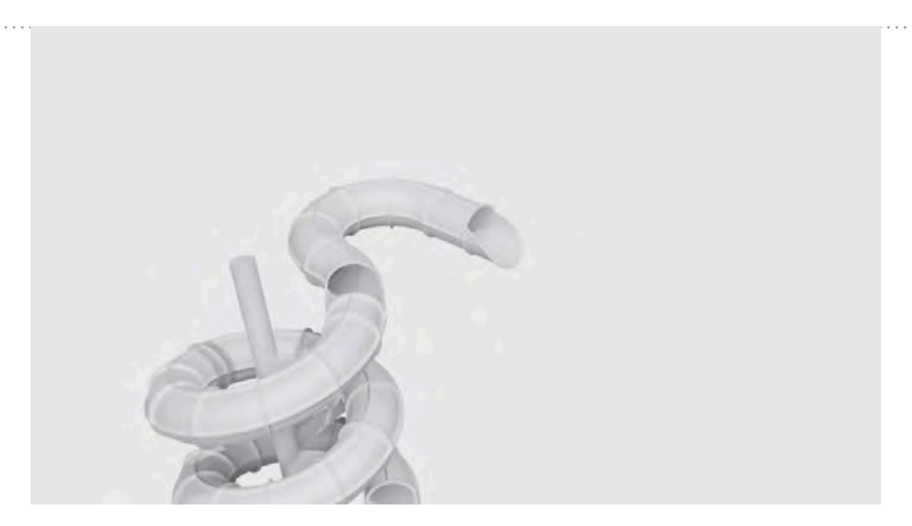
Una ruina que son 41.

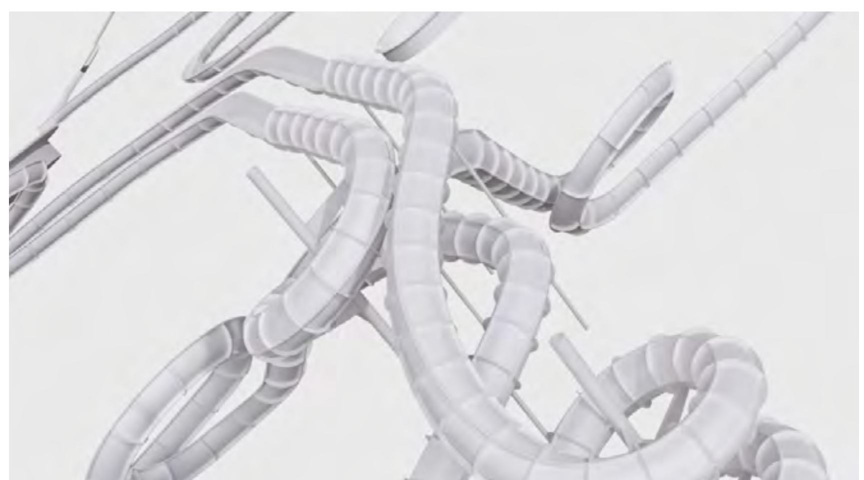
41 parques donde ya solo se oye el canto de la chicharra o el viento entre las piezas oxidadas de su estructura descosida.

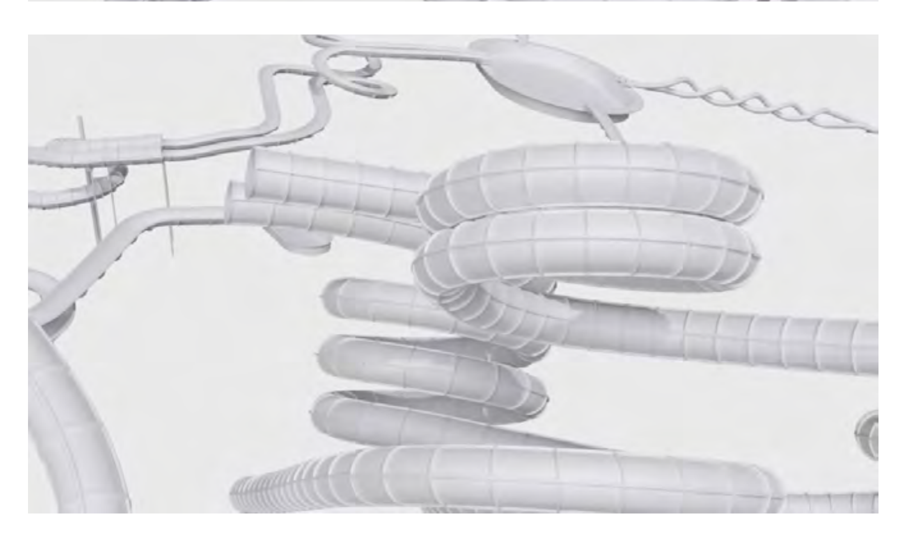
Un tejido de toboganes, tuberías y piscinas que, como un gran liquen, se extiende por la Península Ibérica desde su interior hacia todas sus costas.



Recorriendo estos vacíos, me siento como la versión ibérica de Burt Lancaster en la película *El Nadador*, aunque yo no encuentro un solo lugar en el que darme un baño. Pero sí puedo hacer ese río Lucinda, y conectarlos todos (Perry y Pollack, 1968).







Cuenta Walter Benjamin:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 1959 [2016])



Todo comenzó el primer verano de la restricción
del llenado de piscinas de viviendas privadas.
Creo que fue en 2023.

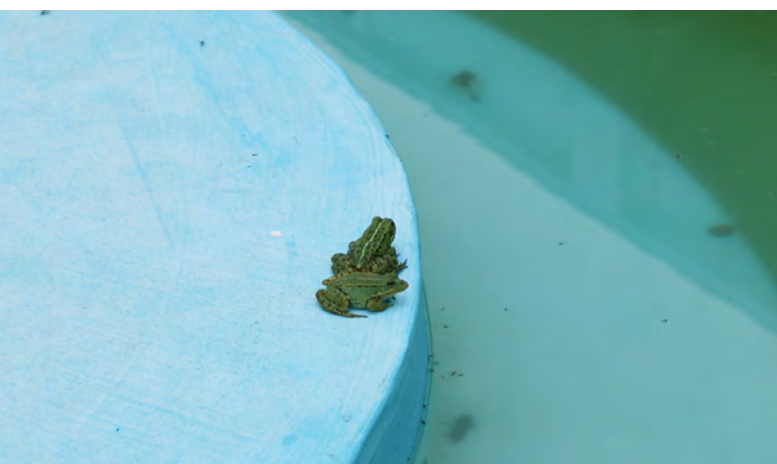
Más tarde, fueron las privadas de uso colectivo
que formaban parte de un sistema de negocio.

Tiempo después les llegó el turno a las públicas.



Y desde entonces no he vuelto a sumergirme
en agua clorada.





Me calma ver un poco de movimiento aquí. Y encontrarme con otros cuerpos vivos que nadan, que sí pueden sumergirse.

Me calma poder imaginar que, a poco que aflore el agua, el territorio pueda volver a ser fértil y diverso.





A finales de 2020, comenzaron a cotizar en Wall Street los derechos de uso del agua.

Esto supone que se puede especular con la cesión de derechos de un bien que debería ser público. Un «activo» esencial para la vida.



Cinco años antes, el World Resources Institute predijo que España sería el único país de la Unión Europea junto a Grecia donde se alcanzaría una situación de extrema pobreza acuífera en 2040, debido a la sobreexplotación de sus recursos (Luo, Young y Reig, 2015).



Y, sin embargo, siempre había agua cerca de los parques.

Agua dulce, agua salada, agua embalsada, agua subterránea.



Agua que aprendimos a canalizar para
construir este paraíso moderno.

Este oasis al que huir.



Una cápsula de ocio donde refrescarnos de manera colectiva.

Una isla común que se fue vaciando por la creación de pequeñas islas individuales, más homogéneas, más seguras.

Bloques de viviendas cerradas sobre sí mismas donde se niega la ciudad, donde liberarnos de lo compartido, de la imposición. Islas valladas, con entradas vigiladas e individuos todos parecidos.



El afuera se había vuelto tan previsible
que era urgente copiarlo, exagerarlo y
condensarlo aquí dentro.

Pero, tal vez, toda esta tecnología capaz de
emular las olas, los ríos rápidos y lentos, la
lluvia y las cascadas, nunca fue capaz de
superar a la realidad.



O quizás el agua encontró el camino de vuelta.

Y no quiso volver jamás.

Referencias

Benjamin, W. (1959 [2016]). *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Alianza Editorial.

Herrero, Y. (2021). *Los cinco elementos: una cartilla de alfabetización ecológica*. Arcadia.

Luo, T., Young, R., y Reig, P. (2015 agosto 26). *Water stress by country: 2040*. World Resources Institute. https://www.wri.org/data/aqueduct-projected-water-stress-country-rankings

Perry, F. y Pollack, Sy. (1968). *The swimmer*. Columbia Pictures

ESTÉTICAS DE LO IMPERFECTO: LA RUINA FRENTE A LO ANÓNIMO Y CLANDESTINO

Ángel Hernández

Las imágenes incluidas en este ensayo son parte del registro, realizado por Sabina Hernández, del Festival Teatro para el fin del mundo.

Ángel Hernández, investigador teatral y dramaturgo. Director de Teatro para el fin del mundo, programa de intervención y ocupación escénica de espacios en ruina condicionados por la violencia.
Correo electrónico: teatroparaelfindelmundo@hotmail.com

Resumen

Ensayo alrededor de la ruina, el baldío, la destrucción y su sentido de anonimato por medio de la práctica del colectivo Teatro para el fin del mundo, que crea una plataforma de investigación y aplicación de sistemas de intervención escénica en espacios condicionados por la ruina y la violencia. Este trabajo incluye apuntes de la aplicación del proyecto *Catálogo de demoliciones* y un registro visual del Festival TFM.

Palabras clave

ruina, demolición, baldío, resistencia, territorio

Aesthetics of the Imperfect: the Ruin Versus the Anonymous and the Clandestine

Abstract

This essay reflects on ruin, wasteland, destruction and their sense of anonymity through the artistic work of Teatro para el fin del mundo collective, which creates a platform for research and application of systems of scenic intervention in spaces conditioned by ruin and violence. This work includes notes on the application of the project *Catálogo de demoliciones* and a photographic record of the TFM Festival.

Keywords

ruin, demolition, wasteland, resistance, territory

Fecha de envío: 24/06/2024
Fecha de aceptación: 15/01/2025
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v10i1.3227
Cómo citar: Hernández, A. (2025). Estéticas de lo imperfecto: la ruina frente a lo anónimo y clandestino. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 230-247). USFQ PRESS.



Teatro para el fin del mundo inicia desde el año 2012 una serie de prácticas que reflexionan en torno a la ruina y al abandono, por medio de programas de investigación y activación de procesos creativos. El colectivo tiene su sede en Tampico (Tamaulipas), considerada una de las ciudades de mayor peligrosidad en México, lo cual lo ha llevado a estructurar paralelamente un estudio sobre condiciones de seguridad y protección que parten de lecturas aplicadas al territorio.

A partir de ello, se han abierto espacios de diálogo e intercambio con otros países, donde se han documentado acciones de resistencia frente a sistemas de violencia, que tienen el propósito de construir un archivo con relación a prácticas situadas en zonas de conflicto. A continuación, algunos apuntes que parten de la aplicación del proyecto *Catálogo de demoliciones*; una lectura crítica sobre la implementación de sistemas de demolición, materia residual y vacíos urbanos.



1. Estancia/locación/baldío

Estamos dentro de un espacio que se sostiene con algo de suerte. El interior se ha conservado gracias a la capacidad de algunas estructuras para combatir la inercia. Cuatro columnas de hormigón contienen los dos accesos principales. Llegamos aquí hace 20 años para instalar la sede de un proyecto que terminó observando la ruina como estancia/locación/baldío, un generador de discursos, poéticas y disidencias, un apunte. Desde este búnker perecedero, llamado La Guarda, localizado al norte de México, escribimos lo que sigue.

En ese sentido podríamos generar un ejercicio que regule las latitudes del espacio más allá de sus condiciones estructurales. Que lo haga relacionarse con el contexto de utilidad/producción y que tenga su primera implicación sistémica con el uso de la propiedad privada. A continuación, detallamos estas miradas, a fin de proponer un parámetro de observación que permita la revisión divergente del concepto.

Primera nota

Vimos primero la ruina como un intersticio y no como un término, de tal modo que estas reflexiones tienen un carácter indeterminado. Intermitente. Transitorio. Queremos verlas otra vez como primeras notas. Entonces: Vimos primero la ruina como una materialidad vencida que se complejizaba y se potenciaba en su vencimiento.



Mirada/ruina

La ruina resulta para este proyecto una estructura de re-escrituras en el estudio y observación, que abre el expediente de un archivo expresado en los restos materiales de sociedades cambiantes. Como documento, la ruina ofrece un reflejo significativo de las temporalidades de hábitat, paisaje, permanencia temporal y tránsito condensado en su composición y memoria.

Así, la composición, la disposición del espacio puede representar un campo de reflexión, cuyo principio se encuentra en el sentido de construcción/recomposición.

En ese sentido la ruina, como expresión del desastre, incorpora el estado de la destrucción ya sea parcial o total para la construcción de otro *parámetro de universo*. Un sistema compuesto por una plataforma de información, sentido y memoria, que amplía la experiencia de las prácticas humanas en un contexto descalificado de normatividad. Nace y se engendra. Es producto de una estructura del tiempo y la acción humana que la revierte, simplificándola, volviéndola esencial. Conserva una lógica propia.

Segunda nota

Construcción/recomposición. Enfoques de la ruina en la composición de archivos condensados. Archivos que pueden componer una estructura generacional de naturaleza y características propias, que conservan un sentido particular de composición, organización y autonomía.

Tercera nota

El espacio/ruina, aun instalado en su sentido pleno de precariedad, no se recupera, no se rehabilita, no se salva. En sí mismo compone una existencia propia, que lo excluye del sistema normativo de utilidad. En dirección opuesta, el concepto de destrucción altera el precepto de utilidad y funcionamiento al que pertenece el orden regulado por los sistemas de producción y su impacto significativo en el paisaje urbano. Un signo detallado que detiene, emplaza y subvierte una condición relacionada con la figura del impedimento y la negación, una condición cuyo periodo de consumación puede llevar años, pero también segundos.

En tal perspectiva, la ruina podría comprenderse tanto en lo efímero como en lo perpetuo, características definidas por una implicación que abre dos campos sociales determinantes en su abordaje: el espacio público y el privado.



Ruina/colapso. Colapso de la escala de hábitat o convivencia y en definitiva ruptura del orden que establece el tratamiento de una política residual que sigue considerando al escombro como la base de su sentido y potencia.

Para esta colectividad, establece un régimen de prácticas específicas que interrogan LO DETERIORADO/EL RESGUARDO DE LO EXCLUIDO.

El deterioro/capas. Como un efecto tangible del desgaste, el empeoramiento, lo estropeado, descompuesto, corrompido o desarreglado, puesto en condición inferior al régimen de condiciones óptimas, favorables y acreditables para el espacio.

Cuarta nota

El contexto donde ocurre nuestra práctica ha venido cambiando de manera significativa. En un principio tratamos de naturalizar el sentido de ciertas prácticas en sitios que creíamos destinados a permanecer dentro de la apariencia de lo clandestino. Estos sitios comenzaban a ser demolidos. ¿Qué relación ocupa la ruina con el anonimato? ¿Por qué el anonimato se enfrenta a la demolición?
Demoler para deconstruir. ¿Una práctica?



2. La práctica de demoler

Cuatro puntos

1. Pensamos que la demolición de arquitecturas es parte de una práctica empleada comúnmente como instrumento de gentrificación, mecanismo de anulación, emplazamiento y clausura del espacio.

2. Echar abajo el espacio tiene más implicaciones que lo que la compra-venta puede suponer. Es un ejercicio de violencia que destruye los vínculos de carácter humano naturalizados dentro de una comunidad frente a su entorno. Una instancia de supresión a la que la propiedad privada le adjudica el derecho de poder decidir sobre el espacio mismo, sin importar que este tenga implicaciones en la memoria de una comunidad determinada.

3. Echar abajo el espacio implica también la determinación de un vacío (o espacio reservado a la nada temporal) que puede ser considerado inservible hasta no existir una utilidad próxima; una producción desmedida de zonas baldías que como limbos territoriales conservan las características propias de la destrucción y el despojo.

4. Echar abajo el espacio es, en pocas palabras, una implicación política. Desaparecer las construcciones de vida hace suponer una postura que se relaciona claramente con un ejercicio de violencia del cual se desprenden consecuencias claras en la estabilidad del entorno y su cambio sistemático.

3. Vacíos urbanos/Destierro de lo residual

~~*Anular/desaparecer, invalidar.*~~
~~*Anular/desaparecer, invalidar.*~~
~~*Anular/desaparecer, invalidar.*~~

usando como medio la destrucción material de un espacio
como cuerpo arquitectónico
como memoria documental
como negación del espacio
como medida frente a la inutilidad



Espacios inútiles/¿Qué es la utilidad?

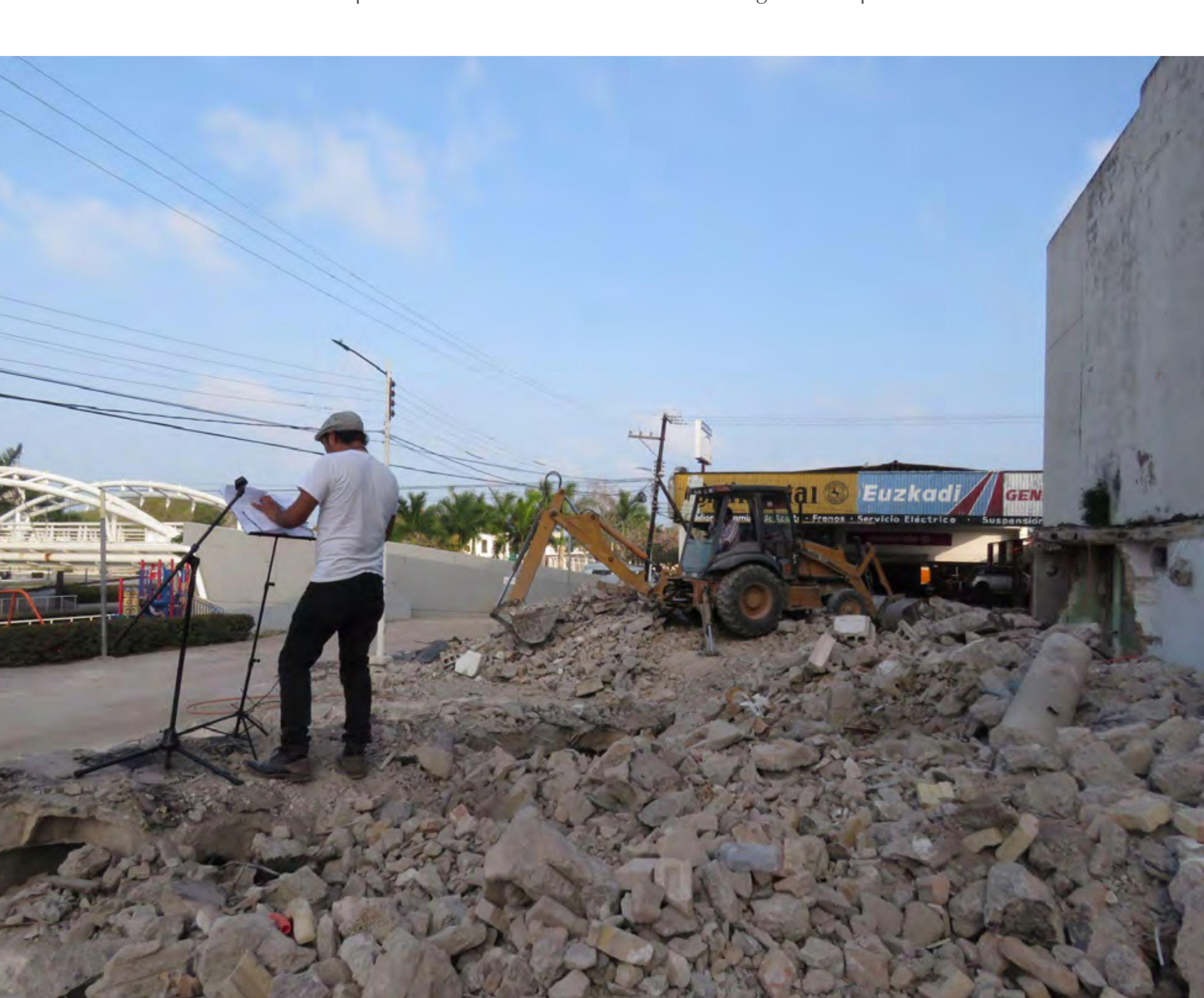
La utilidad o el estado activo de producción en cualquiera de sus dimensiones puede comprender un periodo que se extiende por años o que incluso nunca llega a concluirse; en consecuencia, la zona donde antes se encontraba esta construcción pasa a representar un vacío urbano/suburbano que obedece a un periodo indefinido de confinamiento residual.

UN ESPACIO DE VIDA QUE ES DESTERRADO
DENTRO DE SU PROPIO TERRITORIO.

1. ¿Cómo interpretar ese vacío en un área comprendida de tránsito y encuentro humano?

2. ¿Quién está a cargo/quién decide esta interrupción del hábitat y qué es lo que esto implica para una posible reconformación de las cartografías urbanas?

Preguntas que se acumulan al recorrer una ciudad como Tampico, llena de estos vacíos, donde las inmobiliarias han tenido como blanco fácil predios devaluados de construcciones consideradas simplemente inservibles en su dimensión regulada de productividad.



4. Demolición como contingencia

Quinta nota

El confinamiento del espacio, en su estado recesivo de ruina y abandono, sigue regulando cambios en su composición, su estructura, su capacidad de convertirse en zona de tránsito moderado o de permanencia temporal.

Acabar con lo acabado/
lo productivamente inservible

La explotación del territorio es una práctica constante y sistemática. La posesión y venta del territorio salvaguarda los intereses inmobiliarios de una estructura de poder que arremete con más fuerza en la medida en que crece su ignominia.



5. Hacer presencia en medio de la demolición

Nuestra tarea desde el año 2012 fue iniciar un programa de recorridos que tenían, entre otras cosas, el interés de hacer presencia en espacios que habían sido saqueados, clausurados, incendiados o demolidos. Había algunas preguntas:

1. ¿Cuál era la apreciación desde la condición humana de poner el cuerpo ahí, en una zona cero, en un no-lugar, en un área restringida por explotada?

2. ¿Cómo modificaba nuestra presencia ese entorno desprendido de la noción de espacio y cómo era posible habitar ese entorno con pequeñísimos gestos y acciones casi imperceptibles?

3. ¿Otras civilizaciones vendrán a desenterrar los restos de estas ciudades, para intentar comprender algo más que asumir que algún día estuvimos aquí? ¿Haciendo esto? ¿O...?

Registrar lo baldío. Un gesto de sobrevivencia para restos materiales expuestos

¿Cómo generar un debate sobre la conservación de edificios en ruina, cuando la ruina se encuentra en el orden de lo inoperante, lo inadmisible? Cuando revisamos los sinónimos de «baldío», encontramos estas palabras:

Estéril.
Inútil.
Infecundo.
Improductivo.

PREGUNTAMOS A LA GENTE QUE PASABA CERCA DE ESTOS VACÍOS,
QUÉ ERA LO QUE VEÍA AHÍ; Y CONTESTÓ: NADA.

Pensamos que la gente lo que en realidad veía era una estructura de engaño tapiada de apariencias aprehensibles al vacío. Pensamos que en efecto no había nada, si es que asumíamos que algo debiera existir ahí. Pero, por otro lado, pensamos que había todo en caso de no asumirlo. ¿Qué había y qué no? Entonces hicimos dos listas:

> **Lo que no había.** Lo que no había quedó expuesto por medio de un trazo impreciso sobre un cristal. El cristal es un cuerpo translúcido, transparente, que remite a esta frase universal: todo depende del cristal con que se mire. Nosotros miramos por medio de este cristal y encontramos una ausencia de forma, de sentido y de pertenencia. No se trata de una noción pletórica de nostalgia. Se trata de un mapa, de un plano anulado a ultraje y de algo que no queremos que sea recordado como nuestro.
>
> **Lo que había.** Lo que había se encuentra descifrado en fragmentos, en la diversidad del reducto, en una tipología del escombro que se anula de inmediato a la vista y, por lo tanto, es imperceptible. La mente bloquea los restos. Como cuando se dice: este edificio quedó reducido a escombros. Los escombros no cuentan como espacio. Pero aquí los escombros siguen siendo el edificio, o son los únicos testigos de lo que el edificio fue. Los únicos indicios para ayudar a entender algunas cosas que ya no son. Un tratado de ausencias, un gesto de sobrevivencia para restos materiales expuestos.

Llevamos con nosotros una cortina plástica que tiene la propiedad del cristal, pero es inconforme. Lo que ha quedado del espacio está debajo, no podemos acceder a él. Mejor así. El propósito nunca ha sido encontrar algo.



6. El cuerpo/El territorio/La cancelación de los dos

Primer cuestionamiento: ¿Si los espacios no están, no están los cuerpos? Acá solo están nuestros cuerpos, porque el espacio se ha ido. La supresión del espacio es la desaparición del sitio del cuerpo. Del encuentro humano. La sustracción, la explotación, el desplazamiento. Los restos de la demolición, como ocurre después de un siniestro, quedan esparcidos como materia inservible, arriesgada, con la que falló la proporción.

Lo que había aquí desapareció de la mirada
se apartó de la vista pública, terminó
quedó oculto debajo de la tierra
o en la superficie
o entre el relieve de otros edificios cercanos
o entre los engranajes de las máquinas
que arrasan pueblos
(Las máquinas que parecen conducidas
por algo más que un hombre)
Algo/Alguien se lleva
estos muros
junto a sus materiales comunes de muro
Ahora con esta tristeza
tratamos de reconstruir otros muros utópicos
inexistentes
amenazados también con la desaparición
la anulación
o el castigo de ser viejos



Sexta nota

Documentar la barbarie ha valido la pena. Pensamos eso. Desde los veteranos que confirmaron el horror de las secuelas que había provocado la guerra, hasta el tiempo de la reconstrucción de sus aldeas que, a golpe de escombro, volvieron a erigirse para los sobrevivientes. Desde los barrios artesanales de Mosul que quedaron irreconocibles por los bombardeos, hasta la isla de Lesbos a donde llegaban quienes huían de esos bombardeos. Y en ese mismo lugar, en Lesbos, donde se compuso, sin saberlo ni proponerlo, un manifiesto autónomo del naufragio entre pequeñas balsas, casi arrasadas por las corrientes marinas.



Séptima nota

Llevamos la herencia de más de un siglo de guerras y hoy nos basta caminar cuatro días para tratar de reconocer dónde estamos. Perdimos la dirección tratando de reconocer tiempos, los tiempos del pasado y los tiempos nuestros del presente. Perdimos la dirección y nos topamos repentinamente con la misma escena: demolición. Demolición como barbarie. Demolición como una estructura compleja de empoderamiento político en nuestros espacios de vida, que quiere decirnos algo más de lo que aparenta.

Una acción que hicimos dentro de un espacio desierto

En una grabación que hicimos desde nuestros teléfonos, aparece una mujer diciendo: «Miren, hay más lugares demolidos que personas caminando a esta hora en la calle». Luego, hemos pensado que quizá las personas no tendrían por qué ser comparadas con sitios demolidos, pero también sí, porque en el fondo, algo de ellas se demuele con la demolición de sus espacios.

Deberíamos acceder a otros territorios de estas habitaciones que se nos han venido negando

Vuelvo a pensar en Kabul, en Mosul, en Palestina, vuelvo al Japón parcialmente destruido después del tsunami. Nuestras prácticas de documentación han sido insuficientes. Lo sabemos por el muro que se levanta frente a las sociedades modernas, como cortina de humo compuesta por la especulación. Dice Susan Sontag que las relaciones entre arte y horror no caben en una sentencia estética. Deberíamos acceder a otros territorios de estas habitaciones que se nos han venido negando. Aquí todo se ha venido restando del paisaje. Y caminar estas calles es dar un paseo por la supresión de la condición de estar/en el cuerpo/entre otros cuerpos que eran el espacio.

7. Rito del paisaje/Ruinas para fotografiarnos juntos ahora que no hay nadie. (Construcciones que se levantan mediante otras nociones de dolor)

Protegernos de que una cornisa se nos venga abajo es un ejercicio público que se practica a diario

Nuestra capacidad de absorber el dolor expresado en los muros de hormigón no es menos/nuestra capacidad de entender otras precariedades para las que nos hemos vuelto insensibles. (No es el muro, no es la cornisa, no es el hormigón) Soy yo. Soy yo quien lo hizo. Soy yo quien no lo quiso sostener. El muro no entiende que está ahí para caer. Se trata de sostener. De resistir. De no obedecer las apariencias. La verdadera arquitectura es invisible. En ella, la primera parte parece sencilla: ver que ya no existe. Pero la segunda es quizá más dolorosa: Saber que no existirá más.

SE NOS CAYÓ LA CASA/SOSTENGAMOS LA CASA.



Octava nota

¿Dónde quedaron aquellos fantasmas que dedicaron su tiempo a la piedra vencida de otros esfuerzos por venir? ¿Cómo a partir de esta experiencia nuestro universo desafía las proporciones de esta casa/ciudad que nos expulsa cada que una parte de ella cae? ¿Dónde viviremos, y ella dónde vivirá en nosotros? ¿Cómo suspendemos el esfuerzo de encontrarnos en una correspondencia de habitarnos cuando desaparece la casa y luego desaparece el que la habita? Pensamos que, en ese sentido, los restos se habitan a sí mismos.

LAS CASAS DEMOLIDAS IMPUNEMENTE EN LOS TERRITORIOS OCUPADOS EN LA ANTIGUA CISJORDANIA SON UN CUERPO PRESENTE QUE MANTIENE ALDEAS COMPLETAS, CONSTRUIDAS DE ESA AUSENCIA Y HABITANDO ESE VACÍO.

Un hábitat impresencial que a manera de rito da razones a quien habita, pero no tiene en realidad qué habitar. Y luego, Tampico golpeado por el crimen y golpeado por la inercia, la desaparición de la gente y la desaparición de los espacios donde habita la gente. Sucursal del plomo y el desplomo. Pensamos que sostener el paisaje también implica tener razones.




PRAXIS
Ensayos sobre la práctica artística

HACER UN POEMA: *WE ARE ALL WRITING A POEM*

Alejandra Sáez Araya

Alejandra Sáez Araya, directora de la Fundación Escenas en Contextos www.escenasencontextos.com.
Correo electrónico: alejandra.saez@pucv.cl

- Doctora c. en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
- Magíster en Estudios Culturales y Literarios Latinoamericanos, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
- Licenciada en Arte Teatral, Universidad de Artes y Ciencias Sociales, Chile.

Resumen

Este artículo resignifica el teatro como herramienta de resistencia y transformación política, a partir del proceso creativo de *Cartografías Humanas*, una obra performativa que conecta Palestina, Chile y Wallmapu. Conjugando etnografía, documental y escritura dramatúrgica, la obra interroga las nociones de territorio, ocupación y cuerpo, visibilizando historias de desplazamiento y resistencia.

Palabras clave

resistencia a través del arte, prácticas performativas, Palestina, teatro como arma, territorios

To Make a Poem: We are All Writing a Poem

Abstract

This article analyzes the creative process of *Cartografías Humanas*, a performative work linking Palestine, Chile, and Wallmapu. Through ethnography, documentary, and playwriting, it interrogates notions of territory, occupation, and the body, highlighting stories of displacement and resistance. As a geopoetic device, it transcends representation, reframing theater as a tool for political resistance and transformation.

Keywords

resistance through art, performative practices, Palestine, theatre as a weapon, territories

Fecha de envío: 19/11/2024
Fecha de aceptación: 22/01/2025
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3689
Cómo citar: Sáez, A. (2025). Hacer un poema: *We are all writing a poem*. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 250-271). USFQ PRESS.



Escena 1. Poema «Un arma apunta a mi cabeza», de Jamal Abujoass

(Jamal introduce el presente escrito. En *Cartografías Humanas*, en cambio, se proyecta un video a la mitad de la obra, en el que aparece recitando el poema, mientras que, en escena, Alejandra lo traduce simultáneamente al español)

Un arma apunta a mi cabeza
Con mi cabeza, imaginé la sangre filtrándose en la tierra durante horas
Este no es mi pensamiento, sino el de un mártir
El mártir en nuestro mundo es un combatiente
Y no sabe
No sabe que su tumba en la tierra se convierte en un agujero

Las calles entre callejones
el olor de la tierra mezclada con sangre
El primer callejón junto a la tienda, un niño... Los ojos se posaron en un niño tendido fuera de la tienda en la esquina de Tobasi
Tan pequeño, pensaba que estaba durmiendo.
Pero resultó estar muerto.
Un ejército demasiado tarde, un Estado que se equivoca
La gente se resistió y su gobierno se rindió
Un asesino cometió una matanza
Tal vez no era un asesino
Quizá yo no sea un asesino
Quizá mi enemigo no sea un asesino
Puede que mi gobierno no sea un asesino
Tal vez el arma no es una asesina
Quizá el intelecto sea el asesino

Quizá sólo lo intentaremos
e intentaremos
intentar vivir entre el olor a tierra mezclado con sangre
intentar vivir entre la política y la tiranía
intentar vivir entre un arma apuntando a una roca
intentar vivir entre un muro y un enemigo
intentar vivir entre una palabra y una letra

Intentaré vivir entre el aire que soporta/sopla el olor de la sangre
Intentaré vivir entre los muros de una casa amenazada de bombardeo
Intentaré vivir en un Estado en el que todos mis movimientos están vigilados
Intentaré vivir bajo un gobierno que no quiere que hable
Intentaré vivir entre un líder corrupto y un pueblo sumiso
Intentaré vivir entre ideas amenazadas de muerte
Intentaré vivir intentando que mi mente no conecte con mi voz
No porque no sea importante que llegue, sino para no perder la vida

Intentaremos vivir con amor, cuando nuestras vidas se pronuncien con sangre
Amor y sangre
Pero el dragón no puede notar la diferencia

Intentaremos vivir y pensar con esperanza
Y la esperanza (es para los que se niegan en Gaza)

Quieres que escriba sobre el mártir
Y mi mente pregunta ¿cuál?
Quieres que escriba sobre Salah pero no sobre Yousif
Sobre Ibrahim
Pero no sobre Ebtisam.
Sobre Baraa'.
Pero no sobre Shireen.
Sobre Sind y no sobre Yazid.
Y no escribo sobre mi amigo martirizado a las puertas de Bab-al-Muqayam,
golpeado hasta la muerte por las manos de los israelíes
los neumáticos ardiendo no le protegieron.

Y me dirás: «Escribe sobre el mártir» cuando en mi mundo, cada día hay un nuevo mártir
Y un nuevo cautivo

Y no hablo del cautivo que ponen en detención administrativa
De los huelguistas de hambre que se resisten a que les prorroguen las penas.

Ni del Estado que se prestó a su nación
Pero se enriqueció en manos degradadas egoístas acaparando dinero

Y no hablo de mi barrio
cuyas calles, por la ocupación, crecieron contaminadas
Y no hablo de Gaza
Con la mitad de sus casas bombardeadas y su pueblo que no sabe nada de su historia

Te pediría que hablaras de amor, pero el amor en este mundo se ha perdido.
Te pediría que hablaras de sueños, pero los sueños en este mundo se han perdido.
Te pediría que hablaras de alegría, pero la alegría en este mundo se ha perdido.
Te pediría que hablaras de esperanza, pero la esperanza en este mundo está perdida.
Te pediría que hablaras de la nación, pero quiero que la gente no se pregunte por su vida para hablar

sangre
sangre
sangre
sangre

La sangre se filtra en el suelo

y después de algún tiempo
la tierra se enjuagará con agua

las lágrimas cayeron de la familia
provocadas por la desesperación
no por beber mucha agua

sangre
sangre
sangre
sangre matada sangre matada sangre matada sangre matada
volvemos al mismo tema

la sangre se filtra en la tierra
y después de algún tiempo
la tierra se enjuagará con agua

las lágrimas cayeron de la familia
provocadas por la desesperación
No es un síntoma de beber agua en exceso.

La gente sentía emociones y se enfadaba
La gente amó y perdió
La gente olvidó que los hijos de otras personas a su lado murieron
El crimen de asesinar a una persona corriente que podría haber sido un erudito
El crimen de asesinar a una persona corriente antes de que llegara la carta
El crimen de asesinar a una persona corriente que intentaría defender a su nación
El crimen de asesinar a una persona corriente, que no merecía ser reclamada.

El crimen de asesinar a un artista
Vale, ¿por qué?
Porque hablaba
El crimen de asesinar a un escritor
Vale, ¿por qué?
Porque escribía
El crimen de asesinar a un periodista
Porque informaba
El crimen de asesinar a Jamal
¿Por qué?
Por estos temas, creo.

Un arma apunta a mi cabeza
Y en mi cabeza, llevo una hora desangrándome en el suelo
Estos no son mis pensamientos, sino los pensamientos del mártir
Y el mártir en nuestro mundo es un combatiente.

Figura 1. Poema *Un arma apunta a mi cabeza*, de Jamal Abujoass. Material de archivo, obra *Cartografías Humanas*. Fotografía: cortesía de Felipe Mancilla.



https://rb.gy/zmpbzt

(Jamal sale de escena. Entra el texto reflexivo sobre una práctica performativa y creativa en el contexto de una residencia artística en Palestina en 2022, y posteriormente, en Wallmapu en 2024)

Escena 2. 1949 Armistice Agreement Line

En agosto de 2022, tuve la oportunidad de visitar Palestina para realizar una residencia artística con el fin de comenzar un proceso creativo denominado *Cartografías Humanas,* en calidad de dramaturga, performer y directora; en el marco del primer festival de teatro feminista «Trough the eyes of women», organizado por el Freedom Theater de Yenín. En ese contexto conocí a Jamal Abujoass, autor del poema citado y estudiante egresado del *Freedom Theatre*; Ahmed Tobasi, ex director artístico del teatro, y a Mustafa Sheta, ex mánager; los últimos dos, encargados de llevar el proyecto, un teatro que busca la liberación del pueblo palestino a través de la disciplina dramatúrgica.

La situación seguía siendo compleja para Palestina, aún después de la consecución de una calma solapada luego de los últimos tratados de paz con Israel, definidos en 1993 por el acuerdo de Oslo, y del establecimiento en 1994 de una Autoridad Palestina como gobierno interino. Como señalan Isaías Barrañeda y José Tabú-Tarbush (2023), en vez de acabar con la ocupación, proliferaron razones para incrementar la inseguridad y la desesperación de los palestinos, quienes vieron cómo sistemáticamente los gobiernos israelíes prefirieron incrementar el control territorial mediante la ocupación militar de zonas en Cisjordania, y el bloqueo territorial de Gaza, en lugar de contribuir a la consolidación de un Estado palestino soberano (Barrañeda y Tarbush, 2023); los ataques y anexiones en toda Cisjordania solo se han incrementado.

El contexto en que me inserté en *ese* agosto de 2022, con el fin de iniciar una creación escénica que me permitiera entender qué es un territorio (y cómo los territorios definen nuestros modos de vida) a través de la recopilación de testimonios, archivos y registros, está teñido por *esa* violencia sistémica, cuyo conflicto territorial no se inicia en octubre de 2023,[1] sino que se debe a una historia de colonialismo que los palestinos padecen, al día de hoy en 2025, desde hace 77 años.

En tal sentido, el 7 de octubre de 2023, cuando las fuerzas militares israelíes decidieron bombardear masivamente Gaza en arremetida contra la operación «Diluvio Al-Aqsa» desplegada por Hamás, la Jihad islámica, y el Frente Popular para la Liberación de Palestina, entre otras organizaciones (Prensa Obrera, 2022), acción que tomó más de doscientos cincuenta rehenes israelíes en el contexto de la desprotección de la llamada línea verde o línea de acuerdo armisticio de 1949, se trataba solo de la gota que rebalsó el vaso: el desborde de una obra armamentista bélica y genocida que tiene sus inicios entre el 30 de noviembre de 1947 y el 14 de mayo de 1948; fechas que marcan *Al Nakba* o Catástrofe, que desató la primera guerra entre Israel y Palestina culminando con el mandato británico, la declaración de independencia de Israel (Kacowicz, 2008, p. 115) y el primer desplazamiento masivo, de alrededor de 700.000 palestinos de sus tierras (p. 117), quienes se convirtieron en refugiados en los territorios no ocupados por Israel.

Cabe recordar que los territorios palestinos, habitados por ellos durante generaciones, estuvieron administrados durante más de cuatro siglos por el Imperio Otomano, manteniendo una población árabe-palestina, mayoritariamente musulmana, pero con comunidades cristianas y judías coexistiendo hasta principios del siglo XX (Karsh, 2010). En 1917, Gran Bretaña emite la declaración de Balfour, mandato que expresaba la creación de un hogar nacional para el pueblo judío en Palestina, priorizando los intereses coloniales británicos y sionistas sobre la mayoría árabe (Khalidi, 2006). Es así como, después de la Primera Guerra Mundial y el debilitamiento del Imperio Otomano, en 1920, la Sociedad de Naciones[2] entrega al gobierno británico el mandato sobre Palestina, y su política fue impulsar la inmigración masiva de colonos judíos, quienes incrementaron sus asentamientos sobre todo en la década de 1930, por obra del nazismo europeo en la guerra.

La resolución 181, aprobada el 29 de noviembre de 1947, recomendaba tanto a Reino Unido (potencia mandataria de Palestina) como a todos los demás miembros de las Naciones Unidas, el Plan de Partición con Unión Económica y el futuro gobierno de Palestina (ONU, 1947) creando dos Estados, uno árabe y otro judío.

Es en *ese* contexto, de *esa* guerra, que se estableció una frontera de facto, no legitimada, que ratificaba la división territorial a través del tratado de armisticio firmado en la Isla de Rodas (Kacowicz, 2008, p. 115), que entregaba a Israel más del 55% de las tierras palestinas (Morris, 2001, p. 184), cuya población no alcanzaba a superar el 33% de los habitantes del territorio.

Recapitular el proceso de creación gestado en Palestina en *ese* agosto de 2022, ejercicio al que me abocaré en las siguientes páginas, requiere recordar la historia que ha dado lugar al *apartheid*, la limpieza étnica, el genocidio y los crímenes de guerra contra el pueblo de Palestina, con el fin de comprender la coyuntura histórica que determina las relaciones y circunstancias de vida actual de palestinos, así como de los colegas del Freedom Theatre, como también las

1 El 7 de octubre de 2023 marca el inicio de la última arremetida, y consecuentemente el genocidio, de Israel hacia Gaza después del ataque de Hamás, en la festividad judía Sijmat Torá (Departamento de Defensa de EE. UU., 2024).

2 Entidad formada en 1919 y diluida en 1946, precursora de la ONU. Su principal objetivo era velar por la paz y la cooperación internacional.

conexiones, entre el territorio ancestral mapuche (Wallmapu) y el territorio palestino antes de 1948, que se despliegan en la obra *Cartografías Humanas,* presentada en su última versión en la sala Trashumantes de Temuco y en la *ruka*[3] de la familia Caripán, en Coñaripe, en agosto de 2024.

Al mismo tiempo, esta escritura requiere reconocer el peso de las palabras como refugio y posibilidad de resistencia y solidaridad. Requiere entregarse a la escritura de la forma en que Leyla Selman (2024) comparte, como un acto de justicia poética, un ejercicio de reparación donde la palabra es cada vez más peligrosa y vertiginosa en respuesta al mundo. Como una reparación consciente que *significa* un acto de amor, que ama para solucionar los problemas que enfrenta el mundo (Selman, 2024). Es convocar la historia y situarse en ella, siendo actuante de un proceso político, social y cultural, horrorosamente contemporáneo, que compromete el futuro de una humanidad sintiente que permanezca abierta y sensible al dolor de lxs otrxs.

(*Sale voz reflexiva. Entra la cita de uno de los textos de la obra* Cartografías Humanas)

«Mi paso por Palestina en 2022, y mi actual viaje por Wallmapu, están motivados por la profunda necesidad de entender ¿qué es un territorio? y ¿cómo nuestra relación con los territorios determina nuestros modos de vida?»

(*Sale voz performativa. Vuelve voz reflexiva*)

Hace tiempo que intento comprender, en otros territorios, nuestras relaciones de arraigo, pertenencia e identidad vinculada a un lugar. Hace tiempo que intento comprender los motivos que mueven al animal humano a generar delimitaciones ficticias, pero terrible y horriblemente reales, que separan vidas, culturas. Hace tiempo que el territorio se ha vuelto una pregunta para mí. Y sin entender todavía qué era un territorio, salvo por las nociones básicas conceptualizadas por la geografía clásica que lo definen como «una franja de tierra circunscrita a un Estado» (Ramírez y López, 2015, p. 127), *Cartografías Humanas* iba a ser mi diccionario hecho carne, para atravesar y conceptualizar las diversas concepciones del territorio que determinan nuestros modos de vida, existencia y resistencia.

(Sale voz reflexiva. Entra uno de los registros sonoros utilizados en *Cartografías Humanas*. Se trata del extracto de una entrevista que Tobasi me concedió en marzo de 2022. Entrevisté a muchas personas haciendo la misma pregunta: ¿Qué es un territorio para ti? Este registro hace parte de la obra, porque da cuenta de la concepción que los palestinos tienen sobre el territorio, permitiendo entender qué significa vivir en un lugar bajo ocupación militar)

(*Sale registro. Entra voz reflexiva*)



https://rb.gy/j93pzn

3 'Casa' en mapudungun, idioma mapuche. Es un espacio construido a la vieja usanza, de adobe y materiales orgánicos. Punto de reunión familiar en torno al *kutral*, 'fuego'.

Escena 3. The Freedom Theatre

Las relaciones con los amigos que viven en Palestina son emocionalmente complejas desde la distancia. Nunca se sabe cuándo se recibirán noticias de alguien muerto o desaparecido. Tampoco sabes si volverás a verlos. El 19 de noviembre de 2024, cuando recibía los comentarios para corregir el presente manuscrito, también recibí nuevos mensajes en mi WhatsApp: «¿Sabes algo de Jamal?». Las redes sociales del Freedom Theatre publicaban su segunda detención, a un año de la primera. Por fortuna —y sí, cabe agasajar la suerte en estas circunstancias—, fue liberado al día siguiente sin mayores consecuencias. Pero esta situación es una constante.

En diciembre de 2023, Jamal, Tobasi y Mustafa fueron detenidos y puestos en prisión sin ningún cargo en su contra. Gracias a la presión internacional y los amigos del Freedom *Theatre,* organizaciones y asociaciones desplegadas en diversos países —entre los cuales estaban Portugal, Francia, Reino Unido y ahora también Chile (The Freedom Theatre, s.f.)—, Tobasi fue liberado prontamente, y pocas semanas después, también Jamal fue dejado en libertad. A la fecha (diciembre de 2024), Mustafa, detenido el 13 de diciembre de 2023, sigue en prisión esperando un proceso judicial.[4] Desde 2011, ha habido al menos catorce casos de detenciones contra artistas y miembros del Freedom Theater por parte de la armada de Israel (*The cultural intifada*, s.f.).

El edificio del Freedom Theatre se construyó en 2006, reinaugurando el proyecto primeramente concebido por Arna Mer Khamis, activista judía que se dedicó al cuidado de niños y niñas palestinxs generando espacios de resguardo para las infancias con el fin de transmutar el dolor, el temor y el trauma ejercidos por la ocupación israelí, a través de las artes. Por lo anterior, en 1993 se le otorga el «premio nobel alternativo» (Right Livelihood Award) por la paz y con ello construye The Stone Theatre*,* la primera versión del Freedom Theater, bombardeada por el ejército israelí en 2002 durante la segunda intifada. Después de unos años y de la muerte de Arna tras un cáncer fulminante, Juliano Mer Khamis, famoso actor e hijo de Arna, junto al líder Zakaria Zubeidi,[5] jefe de las Brigadas Mártires de Al Aqsa en Yenín, retoman el proyecto y reconstruyen el teatro, esta vez con el nombre The Freedom Theatre*,* cuya consigna es «*Resistence trough Art*». La tercera intifada será cultural, decía Juliano, hasta ser asesinado en el frontis del edificio, cuya entrada ha sido constantemente asediada por los *bulldozers* y los tanques del ejército israelí, en medio de los severos ataques que ha sufrido la ciudad de Yenín desde la segunda intifada hasta el día de hoy.[6]

Cabe recordar que el campo de refugiados se forjó paulatinamente como lugar de resistencia a partir del largo historial de desplazamientos que sufrieron los palestinos de la región de Carmel de Haifa, de donde proviene originalmente la familia de Tobasi, por ejemplo; y de la montaña de Carmel, quienes se asentaron como refugiados en 1953 en

4 El aparato judicial israelí mantiene un sistema de enjuiciamiento mediante tribunales militares, motivo por el cual muchas detenciones jamás tienen un proceso judicial justo, pues queda al arbitrio de las fuerzas militares detener a civiles por «violaciones de seguridad» (Addameer, 2017).

5 Su hijo fue asesinado el reciente 5 de septiembre de 2024 por un dron en el marco de la operación «Campamentos de verano», que implicó incursiones por parte del ejército israelí en Yenín, Tulkarem y Tubas, en Cisjordania.

6 Pese al alto al fuego del pasado domingo 19 de enero, los ataques continúan en Yenín (De Vega, 2025).

Yenín[7] (UNRWA, s.f.). A partir de entonces, generaciones de jóvenes se han formado en brigadas de resistencia armada como consecuencia del trágico historial de desplazamiento, exterminio y desesperación que ha traído consigo la maquinaria de muerte del sionismo ortodoxo israelí. En ese sentido, el lema «resistir a través del arte» no es una simple consigna. Se trata, por un lado, de brindar herramientas a las juventudes e infancias para subvertir el trauma de la guerra; pero, sobre todo, generar posibilidades concretas para que los jóvenes de Yenín puedan proyectarse más allá del exilio o la resistencia armada, e imaginar un futuro y una vida para ellxs.

Tobasi es un ejemplo de esto y su obra *And here I am* relata este proceso. Escrita por el dramaturgo iraquí Hassan Abulrazzak, dirigida por la creadora británica Zoe Lafferty, fundadora del proyecto Artist in the front line;[8] e interpretada por él, relata sobre cuando fue uno de los niños de Arna, acogido por las actividades de The Stone Theatre en sus inicios. Siendo joven y refugiado en su propio país, integró la resistencia armada, sobrevivió a una gran matanza y terminó siendo arrestado por el ejército israelí. En ese momento decide convertirse en actor. A sus jóvenes 17 años, hace de su paso por la cárcel un escenario sobre el que interpreta obras de teatro y comedias que revuelan el ambiente carcelario, generando la consternación de los gendarmes. Es la herencia que le deja The Stone Theatre. Ahí comprende que sus armas no son los fusiles, sino el arte que perturba la calma de quienes mantienen el control con armas, gracias a su facultad de difundir ideas, liberar angustias, crear posibilidades alternativas de mundo. Desde entonces, para Tobasi la tarea se ha centrado en permanecer vivo para contar su historia cuantas veces sea posible. Así, se ha convertido en una persona que viaja por el mundo esparciendo la voz de los palestinos oprimidos. Su trabajo busca levantar un movimiento internacional de artistas que se solidaricen con Palestina y crear una red de apoyo para hacer frente a las diversas situaciones de conflicto que se viven en contextos de violencia más allá de Cisjordania. Pero, sobre todo, mantener vivo el teatro en medio de asedios, bombardeos, incursiones, matanzas, remociones de casas y calles con retroexcavadoras, y el largo etcétera de atrocidades que se viven diariamente en toda Cisjordania y Gaza.

En esto consiste la potencia política del arte como un ejercicio de resistencia. Esa es la consideración real del arte como potencia revolucionaria, y, retomando a Ana Harcha (2023), como posibilidad de (re)existencia.

Tobasi está escribiendo un poema. Teatro en vez de armas y armas como teatro para defenderse de la guerra. Todos llevamos la tinta de nuestra sangre para (re)escribir la(s) historia(s) que padecemos. Todos estamos escribiendo un poema: *We are All Writing a Poem*.

(Sale el texto reflexivo, entra uno de los registros usados en Cartografías Humanas. *Se trata de un montaje hecho a partir del sonido captado en la cuarta oración del Corán al día, cuya voz se funde con el usual repiqueteo de balas en el campo de refugiados de Yenín. El montaje no es ficticio. Suele escucharse el eco de las balas a esa hora. Estas pueden*

7 En una gira realizada por Tobasi en enero de 2025 en Chile, me contó que el campo de refugiados de Yenín se forjó en ese punto gracias a la estación de ferrocarriles que funcionaba como punto de encuentro para recibir noticias de otros territorios. La gente se congregaba para esperar a sus familiares, y enviar o recibir información de otros lugares.

8 Espacio global para la resistencia cultural, explorando la intersección entre arte, activismo y política. Véase https://www.artistsonthefrontline.com/

corresponder a las armas de los palestinos armados en resistencia al interior del campo, como también a los semanales y arbitrarios ataques de la armada de Israel. Aunque cuando se trata de un ataque, los altoparlantes de las mezquitas dan aviso e incitan a la población a refugiarse en sus casas.)



https://rb.gy/w2cjv2

(*Sale el archivo de la obra*)

Escena 4. Cartografías humanas

La obra se gesta a lo largo de dos años de trabajo en diferentes contextos y momentos. El primero sucedió gracias a la residencia artística que desarrollé en el marco de la primera versión del Festival «Trough the eyes of women» en Yenín, Palestina, entre julio y agosto de 2022. El segundo fue posible entre enero y marzo de 2023, gracias al sostén y al apoyo de Elena Donoso, quien recogió mis fragmentos después de haber producido y acompañado, con Escenas en Contextos,[9] el (doliente) paso de Tobasi por Chile. El tercero sucedió durante mi trabajo de campo doctoral, en Wallmapu, entre marzo y agosto de 2024.

(*Sale la voz reflexiva. Entra uno de los textos de la obra* Cartografías Humanas)

Ser, estar, pertenecer. Tener derecho a ser, estar, pertenecer a un país. Estado.
¿De dónde se es? ¿A qué se pertenece?
Ser chilena, ser ciudadana chilena, tener pasaporte chileno. Tener cédula de identidad chilena. Vivir en el territorio chileno. Estar circunscrita por los límites fronterizos de Chile, dibujados, marcados con sangre en el mapa.
¿Cómo existir en este mundo?

(*Sale voz performativa. Vuelve voz reflexiva*)

Cartografías Humanas nace a partir de la pregunta «¿dónde vives?» y explora formas de vida humanas desde sus construcciones y límites geopolíticos, proponiendo, en cambio, cartografías geopoéticas para subvertir el orden de la frontera en nuestras concepciones de

9 Fundación que dirijo desde 2019. Es una plataforma de encuentro, diálogo, acción y formación en torno al vínculo entre artes escénicas y territorios en Chile. Uno de sus proyectos se llama *Escena Portátil* e invita a creadores internacionales que desarrollen un trabajo político/estético en torno a conflictos territoriales que se vinculen con problemáticas territoriales en Chile. Esta tercera versión del proyecto tenía como fin cruzar las historias de ocupación del territorio palestino con el territorio ancestral mapuche, y subvertirlas a través de los talleres que impartió Tobasi. Véase www.escenasencontextos.com

espacialidad en que se desarrolla nuestra experiencia vital y existencial. En ese sentido, se nutre de las recientes teorías literarias, en particular de la geocrítica, que para Robert T. Tally Jr. (2011, p. 2) «explora, busca, sondea, lee y escribe un espacio; lo mira, lo escucha, huele y degusta espacios»; indagando en la relación entre el texto como potencia poética que da forma al mundo (p. 4) y la historia de los lugares habitados, recorridos, vividos durante la creación. En ese sentido una cartografía geopoética, noción que se construye a partir de los postulados de la geocrítica, emerge como una posibilidad estética, así como metodológica, para mediar, a través del lenguaje escrito (crónicas, poemas, impresiones, relatos, traspaso de testimonios) y el lenguaje performativo (afectividades, sensorialidades, musicalidades, archivos, objetos, registros sonoros y audiovisuales puestos en escena), en las narrativas de los territorios desde la experiencia etnográfica.

(Sale el texto reflexivo, entra material de archivo, usado en Cartografías Humanas. *Se trata de un montaje realizado con el audio de una conversación con niñxs en el campo de refugiados de Yenín y Google maps. La situación real sucedió con un teléfono celular en la mano, indicando los puntos geográficos que se señalan en el mapa).*



https://rb.gy/qbepcz

(*Sale el material de archivo de la obra. Vuelve voz reflexiva*)

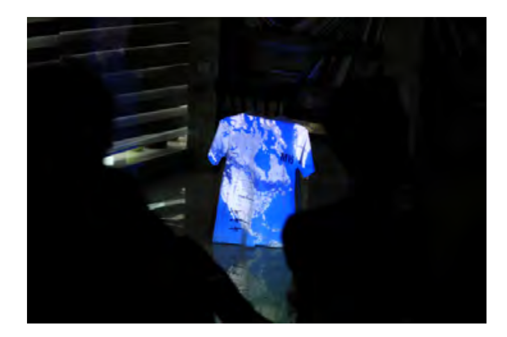
La primera residencia en Yenín consistió en deambular por la ciudad y conversar con la gente, quien, curiosa por mi presencia, me regaló un sinfín de anécdotas, relatos y testimonios de la ocupación. Con mi cámara fotográfica y mi TASCAM, me introduje en tiendas, cafeterías, supermercados, calles y casas, cuando me invitaban a tomar café, almorzar o incluso a graduaciones y matrimonios.

(*Entra voz performativa, texto de* Cartografías Humanas)

Camino por las calles de Yenín y la gente se da vueltas para mirarme. Todos intentan adivinar mis orígenes. El lugar donde nací, el lugar de donde vengo.
¿India? ¿Bangladesh? ¿Sri Lanka? ¿Asia? No, Chile. ¡Ah!, Chile, Brasil, Argentina, Sud América. ¡Chile!
Incluso si no me gusta identificarme a mí misma como parte de un lugar, porque creo que la tierra no le pertenece a nadie, pero todos le pertenecemos a la tierra; estando aquí me doy cuenta de lo importante que es darle un lugar al cuerpo, un pedazo de tierra al corazón, una bandera a mi cara.

(*Sale voz performativa. Vuelve voz reflexiva*)

Los registros sonoros, las crónicas, los mapas, las composiciones audiovisuales y los testimonios fueron constituyendo una carpeta de archivos materiales y virtuales que se ordenaron en una lectura performativa de alrededor de cuarenta minutos, exhibida en inglés y español con subtítulos en árabe e inglés, en el café feminista Kafka, situado en el centro de la ciudad.





Figuras 2 y 3: Registro fotográfico capturado por la organización del Festival *Trough the eyes of women*, en Café Kafka. Agosto, 2022.

En ese entonces, la muestra estaba principalmente construida sobre mapas, testimonios y registros sonoros y audiovisuales que se activaban en escena. El territorio aparecía como un eje transversal de la muestra, a partir de las reflexiones que se compartían en torno a la experiencia de identificación que viví durante la estancia. Esta cuestión, que tanto en términos prácticos como dramatúrgicos permitía reconocer dos nociones de territorio: la que yo encarnaba, proviniendo de un territorio estatal, reconocido por la Organización de las Naciones Unidas, que me permitía circular por el mundo con un pasaporte chileno; en contraposición a la de mis contertulios, que viven en un territorio ocupado, sin siquiera poder movilizarse al interior de su país, reconocido como Estado no miembro, en noviembre de 2012 por la ONU (Asamblea General de las Naciones Unidas, 2012), pero no por Israel.

La experiencia del trauma de la guerra durante la residencia invoca memorias familiares transgeneracionales que permiten crear puentes textuales, experienciales y documentales entre el Territorio Estado de Chile y el Territorio ocupado Palestino, al interior de la estructura de la obra, en el contexto del ataque de la armada de Israel, que se introdujo en el campo de refugiados de Yenín matando a dos personas, dos días antes de la presentación. Este suceso es una apertura a mi historia familiar, marcada por la desaparición de la tía Sonia,[10] hermana de mi abuela, detenida y desaparecida por la dictadura cívico-militar chilena el 5 de septiembre de 1974.

(*Entra voz performativa, texto de* Cartografías Humanas)

10 Sonia de las Mercedes Bustos Reyes, ex militante del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). Al trabajar como secretaria en el Cuartel Zañartu del Club de Investigaciones de Chile, sabía a quiénes se iba a detener, y se lo informaba a sus compañeros de resistencia. También hacía identificaciones falsas para ayudar a salir del país a las personas perseguidas por el régimen militar. El 5 de septiembre de 1974 la detuvieron, y desde entonces no hay noticias de su paradero.

Los disparos, las metralletas, las explosiones, las muertes, las desaparecidas.
Sin poder dormir, pensé en mi padre. Tenía seis años cuando los militares se llevaron a la tía Sonia de la casa.
Entraron con metralletas. Mi papá tenía una metralleta de juguete. Como los niños de Yenín en Palestina.
Pensé qué haría yo si la policía viniera a buscarme.
Pensé en cuántas personas aquí pueden contar la misma historia: tíos, tías, hermanas, hermanos, amigos, muertos, torturados, desaparecidos.

(*Sale voz performativa. Vuelve voz reflexiva*)

La residencia culmina no sin varias vicisitudes. Mi regreso a Chile está marcado por el reinicio de los bombardeos a Gaza, el 6 de agosto de 2022. La situación es compleja. No estoy segura de poder llegar al aeropuerto y salir del país. Puede que los *check points*[11] estén cerrados. Lxs amigxs del Freedom Theatre me dicen que es el ataque más grande que ha habido después del conflicto de mayo en 2021, cuando entre Israel y Gaza hubo intercambio de misiles aéreos.

(*Entra voz performativa en su segunda versión, presentada en Chile durante 2023*)

El año pasado, en agosto de 2022, dejé Yenín en medio de los ataques de Israel hacia Gaza.
Como dirías tú, la cárcel al aire libre más grande del mundo.
De donde nadie puede entrar ni salir.
Cuando me despedí de mis amigos, Ahmed, con los ojos en lágrimas, me dijo:
«Deberíamos decirnos adiós. Creo que esta será la última vez que nos veremos».
Le dije que no. Que era un hasta luego, que nos volveríamos a ver, que yo volvería, que volveré, volveré a Palestina.
«Lo dijo por él, no por ti», me interpeló una amiga, después.

(*Sale voz performativa, entra voz reflexiva*)

Mi salida de Palestina en medio de las tensiones me parecía un privilegio inexplicable. Un privilegio *territorial*. Con mi pasaporte chileno en mano, pasé los controles sin problemas. Después de estar en Palestina, mi vida nunca más volvería a ser la misma. En Chile, mis energías se dispusieron en *armar* el plan de gestión para recibir a Tobasi en enero de 2023.

(*Cambio de escena*)

11 Barreras de hormigón que funcionan como puestos de control militar, construidas por el gobierno israelí con el fin de aislar a los palestinos en sus propios territorios, y proteger los asentamientos israelíes levantados sobre antiguas aldeas palestinas.

Escena 5. Teatro político y la construcción de movimientos. Resistencia cultural de The Freedom Theatre[12]

Estoy nerviosa. Tobasi se encuentra viajando, pero para asegurarse de no perder su vuelo tiene que salir dos días antes de Yenín. Viaja por Jordania para no exponerse a la policía de Tel Aviv, aunque el paso fronterizo jordano también está controlado por la armada de Israel. Los días de anticipación se deben a que en cualquier momento pueden cerrar los *check points* de la ruta. A veces lo hacen de un momento a otro y no permiten que nadie pase, durante horas e incluso días. Es una decisión totalmente arbitraria. Un dispositivo de control sobre los cuerpos y la vida de los palestinos, un mecanismo neocolonial para impedir el tránsito de la población.

Tobasi aterriza el 15 de enero de 2023 en Santiago. Lo recojo en el aeropuerto. Tiene un día de descanso antes de lanzarse a una agenda atiborrada de actividades: clases magistrales, talleres, muestras de películas, entre otras. Finalmente, las actividades se desarrollan durante tres semanas: la primera en Santiago, la segunda en Pucón (Wallmapu) y la tercera en Valparaíso.

En Santiago y Valparaíso, los asistentes en su mayoría son actores y actrices descendientes de palestinos. Chile es el país con la comunidad palestina más grande del mundo.

En Temuco, Lorenza Aillillapán, artista y activista mapuche, comparte con el grupo sus historias de ocupación en Wallmapu, y su relato conmociona a los participantes del taller. Las historias son diferentes, pero se trata del mismo problema: la ocupación ilegal de territorios indígenas. Los palestinos son el pueblo nativo de Cisjordania, como los mapuche son el pueblo nativo del territorio que llamaron Chile.

En Pucón, lxs asistentes al taller nos comentan momentos de confrontación con turistas israelíes que viajan financiados por su gobierno después de haber culminado el servicio militar. Es su pago y premio por matar, alivianando sus conciencias a cambio de viajes. Tienen como destino predilecto el sur de Chile, donde por lo general no son bienvenidos. En muchos negocios u hostales se les niega la entrada. En la memoria colectiva de los sureños se recuerda con tristeza el incendio forestal en el Parque nacional Torres del Paine que produjo en 2011 el turista israelí Rotem Singer, quien contra toda regla acampó fuera de los espacios establecidos, haciendo un fuego que causó la quema de más de 16.700 hectáreas (BBC News, 2012).

En Valparaíso, una gran comunidad palestina nos recibe y acoge. Los encuentros en cada ciudad transmutan a una red virtual que se va creando por el paso de Tobasi en cada lugar, red que hasta el día de hoy funciona mediando apoyos y generando instancias de visibilización del genocidio. Tobasi deja en Chile una comunidad activa, artística y políticamente, que empieza a reunirse con fuerza a protestar en las calles en contra del exterminio. La red se expande después del 7 de octubre de 2023, y además de las organizaciones antes presentes en el activismo palestino, las más de cien personas participantes de los talleres en cada latitud también empiezan a integrar el movimiento en sus territorios. La conformación del «Colectivo 29 de Mayo», liderado por la actriz y activista chilena-palestina Patricia Spahie en Valparaíso, quien cosió una bandera palestina gigante usada en marchas y acciones de protesta (LID Chile, 2024), y el Colectivo «Artistas x Palestina», conformado por un grupo de artistas multidisciplinario en Santiago que recientemente (2024) realizó la acción performativa *Ya tal3in 3al yabal* en las calles (Diario UChile, 2024), son dos ejemplos de ello.

12 Nombre de los talleres impartidos por Tobasi en Chile durante 2023.

Mientras estuvimos en Pucón trabajando, el 26 de enero de 2023 Yenín sufrió otro ataque. Ese día Tobasi apenas pudo levantarse de la cama. El dolor de imaginar a uno de los estudiantes del Freedom Theatre muerto en manos israelíes, no le permitía estar en pie. De todas maneras, impartió el taller.

(*Entra voz performativa*)

El 26 de enero de 2023, cuando Tobasi estuvo en Chile, los israelíes entraron violentamente una vez más, de nuevo, de nuevo, como hace más de 75 años, entraron, una vez más, como todas las semanas, entraron a Yenín, matando a diez personas.

(*Sale voz performativa. Vuelve voz reflexiva*)

La partida de Tobasi deja una sensación amarga. La sensación de impunidad es infinita e histórica. Solo quedan fuerzas para *armarse* en torno a las palabras como proyectil de guerra, como un modo de *hacer algo, algo (*antes de darse la muerte) *algo,* retomando el verso de Lina Meruane (2018, p. 9).

Entonces viene el segundo período de creación de *Cartografías Humanas,* empujado por la fuerza del activismo y la ayuda de Elena Donoso. Se exhibe en el Teatro Novedades de Santiago, en marzo, y posteriormente en el Festival Teatro en Casa, entre marzo y abril de 2023.

Esta vez, a la puesta en escena se le suman canciones, el poema de Jamal Abujoass, textos y acciones que se vuelven a presentar como una apertura de proceso. A la muestra asisten varias de las personas que integraron los talleres en Santiago, y se realiza un breve conversatorio post-función, en el que se dan a conocer modos de integrar el activismo por Palestina.





Figuras 4 y 5. Registro de Lorenzo Mella realizado en el Teatro Novedades. Marzo, 2023.

Así, *Cartografías Humanas* se va *armando,* a partir de vivencias, testimonios e instancias de encuentro con la realidad, cruzando mi experiencia con el relato de la ocupación, integrando activismo y trabajo escénico de forma documental; buscando subvertir la sensación de no poder hacer nada, haciendo *algo,* queriendo creer que ese algo es, como señala Meruane, otro pararse sobre la incesante línea de fuego (Meruane, 2018, p. 20).

Una nueva exhibición se realiza en el marco de la conmemoración de los 75 años de Al Nakba en el Parque Cultural de Valparaíso, el 15 mayo de 2023, gestionado por la Oficina de Información Palestina, integrada por Victor Maluk, Patricia Spahie, Michel Marzuka, entre otros activistas palestinos que estuvieron presentes en los encuentros con Tobasi.



Figuras 6, 7, 8 y 9. Registro de Orlando Bórquez en el Parque Cultural de Valparaíso, en el marco de la Conmemoración de los 75 de Al Nakba. Mayo, 2023.

En todas las ocasiones antes nombradas, la obra, todavía estructurada como lectura performativa, presenta las anotaciones de los diferentes cuadernos de campo como parte del material escénico, dejando ver los archivos personales como proceso que estructura la comprensión de las experiencias y los temas abordados. Una mezcla entre teoría, textualidad, estructura y presentación que sirve para conceptualizar íntimamente las experiencias vividas y las nociones de territorialidad en juego en el campo de la geopolítica.

Pero no es hasta la experiencia de trabajo de campo en Wallmapu, territorio ancestral mapuche, que estas nociones terminan por asentarse en el cuerpo y en el trabajo de la creación.

(*Entra voz performativa en la tercera versión de* Cartografías Humanas.
Presentación realizada en Temuco, en agosto de 2024. A dos voces)

La distancia entre Palestina y Wallmapu son 13.394 kilómetros.
o mi corazón incendiado
13.394 kilómetros.
o mi boca que se niega a ser silente
Son 9'603.498 pasos.
o mi sangre hirviente
Pasos a nado.
o mi empatía latente
Pasos a vuelo
o mi necesidad ferviente
Pasos que atraviesan
de que Palestina
Pasos de cuerpos que circulan
y Wallmapu
13.394 kilómetros
Sigan existiendo.
Pasos a nado
o mi corazón incendiado
Pasos a vuelo
o mi boca que se niega a ser silente
Pasos que atraviesan
o mi necesidad ferviente
Pasos de cuerpos que circulan
de que Palestina y Wallmapu
sigan existiendo.

(*Sale voz performativa. Cambio de escena*)

Escena 6. Kiñe Azentu Pegekelu Pu Che Ñi Mülemun[13]

La residencia de creación en Wallmapu estaba cruzada con mi trabajo de investigación doctoral. El punto de intersección con *Cartografías Humanas* era múltiple. Por una parte, el vínculo con las comunidades mapuche que fui tejiendo antes, durante y después de los talleres realizados con Tobasi.[14] Por otra, el reconocimiento de una historia de despla-

13 En mapudungun: 'imagen que muestra dónde está la gente'. Es la manera que se tiene para nombrar la noción de *mapa*, ya que la palabra no existe propiamente en el idioma.

14 Vínculos que nos permitieron compartir con Zoe Lafferty, Ahmed Tobasi y líderes mapuche del Parlamento de Koz Koz en Panguipulli, además de participar de una ceremonia en el Lof Marta Kayulef en Pucón, en enero de 2025, en el marco de una nueva versión de Escena Portátil, esta vez junto a ambos creadores. Los dos momentos citados sucedieron como una instancia de intercambio de experiencias de resistencia cultural entre pueblos. Véase https://www.escenasencontextos.com/programacion-escena-portatil-2025

zamiento padecida por el pueblo mapuche por parte del Estado chileno, hace no más de ciento cincuenta años, basado en argumentos similares a los que se aluden hoy en contra de la soberanía de Palestina.[15] Por último, la comprensión de la noción de Territorio-cuerpo como eje transversal en la vida de los mapuche, quienes se relacionan con la *mapu,*[16] la naturaleza o el territorio, sin comprender fronteras.

Como un acto de solidaridad entre territorios y formas de resistencia, tejido por los tránsitos y las palabras al servicio de *hacer algo,* a pesar de las diferencias epocales, estructurales, políticas y culturales de cada contexto; *Cartografías Humanas* integra, en su tercera versión, testimonios, registros sonoros y audiovisuales de las historias de vinculación de los mapuche con la tierra, y el sentido de resistencia que tiene para ellxs mantener despierta la herencia de sus ancestros en/del Wallmapu.

(*Entra voz performativa en su última versión. En la muestra realizada en agosto de 2024, se leyó a dos voces. La segunda voz es interpretada por quien se encargó de la técnica, Alfredo Córdova*)

¿Cómo generar un mapa sensible a partir de experiencias?
Le pedí a mis pewma/**sueños** que fueran mis guías.

Longko[17] **Margarita (Alfredo):** ¿Qué sueña?
Alejandra: *Me preguntó la longko Margarita en mi visita a Puerto Saavedra.* Soñé con la montaña.
Longko Margarita (Alfredo): ¿Qué le decía?
Alejandra: Que fuera tranquila. Que no me apurara, que si ella se tomó cientos de años en conformarse, aprendiera de ella. No hay que forzar nada…
Longko Margarita(Alfredo): Así es como habla la montaña…

(*Sale voz performativa. Vuelve voz reflexiva*)

De este modo, como un registro sensible sobre las percepciones del territorio, se insertan testimonios que se incorporan dramatúrgicamente al diccionario de territorialidades que componen el mapa etnográfico de *Cartografías Humanas*. El *Territorio cuerpo*, concebido por los feminismos comunitarios no solo como un espacio biofísico y geográfico, sino también como espacio de vida social, cultural y corporal que implica relaciones sociedad-naturaleza (Cruz Hernández y Bayón Jiménez, 2020, p. 32), integrando además a los espíritus en esta conjugación, permite imaginarnos la tierra sin delimitaciones, eliminando las legislaciones humanas sobre ella y entregándonos herramientas para relacionarnos con ella como un agente más al interior de la vida social.

15 El primer argumento, fundado en el vocablo latín *Terra Nullius*, o Tierra de Nadie, que para Linda Tuhiwai (2016) es el fundamento que ha servido para validar las empresas coloniales, con el argumento de que la tierra es para quien la trabaja. Bajo esta lógica, ni los palestinos ni los mapuche pueden permanecer en sus territorios, ya que no los explotan ni producen bajo las lógicas del capitalismo moderno. El segundo argumento es que quienes se resisten a la invasión extranjera, mediante la resistencia armada, son terroristas.

16 'Tierra' o 'territorio' en mapudungun.

17 Autoridad ancestral mapuche.

La carpa Trashumantes de Temuco acoge la propuesta en agosto de 2024, y vuelvo al mismo lugar que un año antes programó la clase magistral de Tobasi. Después de una breve temporada, con mi colega Alfredo Córdova nos dirigimos a Coñaripe, donde realizamos la última presentación en la *ruka* de Isabel Caripán, amiga mapuche que puso a disposición su espacio para mostrar el trabajo a su familia, quienes asisten a la muestra junto a otrxs invitadxs.





Figuras 10 y 11. Registro de Alfredo Córdova, fotografías de la muestra en la *ruka*.

La presentación en la *ruka* de Isabel se convierte en una de las presentaciones más significativas en mi historia artística, pues tiene como objetivo hacer público el proceso de investigación doctoral y artístico, además de conseguir la aprobación en el uso de testimonios de la familia a la que entrevisté. «¿Quién tiene el derecho de escribir sobre una cultura que se ha reproducido oralmente, exterminada, justamente, por vía de la lengua?», versa la nueva versión de *Cartografías Humanas*.

Finalmente, la última versión del trabajo mezcla las nociones de *territorio Estado*, *Territorio ocupado* y *Territorio cuerpo*, a partir de las experiencias de encuentro en

Palestina, Chile y Wallmapu; resultando en un lenguaje documental que incorpora elementos como si se tratara de un *collage,* unido por el territorio como una pregunta sobre las formas de vida humana en él.

(*Cambio de escena*)

Escena 7. Conclusiones

Cartografías Humanas se termina de *armar* a lo largo de dos años, haciendo uso de la etnografía, la teoría y el documental como procedimientos para una bolsa recolectora de historias, como propone *La teoría de bolsa como origen de la ficción,* de la maestra Úrsula K. Le Guin (2023). Desde el movimiento, la circulación y la poetización de un cuerpo que atraviesa fronteras para reflexionar sobre las territorialidades, se articula con base en la unión de relatos que están entretejidos por la pregunta «¿qué es un territorio?» Así, termina por suceder no solo como una puesta en escena performativa, en constante creación y desarrollo, sino también como dispositivo, en los términos que Giorgio Agamben desarrolla en *¿Qué es un dispositivo?*; pero en este caso, de acción *geopoética*, y por tanto política, para movilizar las estructuras de opresión en los diversos territorios donde se inscribe y desarrolla.

La revisión de las etapas de creación de este proceso —sin presumir la práctica, que, por ser demasiado cercana, carece de objetividad— me parece de relevancia, para observar y reconocer las posibilidades de activismo y artivismo como política del quehacer; que desprende una obsesión humana, teórica, artística en *el hacer algo* como acto de solidaridad, resistencia, y (re)existencia.

Quizá, lo único que nos quede hacer, siguiendo a Meruane, es escribir, continuar escribiendo, seguir escribiendo, hasta disparar las ideas, las palabras, las acciones que un día revolucionarán nuestras realidades.

En la escritura, entonces, se trata nuevamente de comprender que aquello que nos conmueve, más allá de todo discurso, es un sentido mucho más acotado de lo que percibimos, sentimos, dolemos, adolecemos con el mundo; y tiene como primera fuente el cuerpo desplegándose en nuestra realidad íntima y pública, pública e íntima. *We are all writing a poem*. **post(s)**

Referencias

Abulrazzak, H. (s.f.). *And here I am*. The Freedom Theatre.

Addameer (Asociación de Apoyo a Prisioneros y de Derechos Humanos). (2017, julio). *Tribunales militares israelíes*. https://www.addameer.org/es/content/tribunales-militares

Agamben, G. (2007). *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama.

Asamblea General de las Naciones Unidas. (2012). *Resolución 67/19: Estado de Palestina* [A/RES/67/19]. https://undocs.org/es/A/RES/67/19

Barrañeda, I., y Tabú-Tarbush, J. (2023). *Palestina. De los Acuerdos de Oslo al apartheid*. Catarata.

BBC News. (2012, febrero 9). Joven israelí pagará multa por incendio en Torres del Paine. *BBC News Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2012/02/120208_ultnot_torres_del_paine_bd

Cruz Hernández, D., y Bayón Jiménez, M. (coords.) (2020). *Cuerpos, Territorios y Feminismos*. Abya-Yala, Bajo Tierra. https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/21045/1/Cuerpos%2C%20territorios%2C%20feminismos%2C%20LBP%202019-II.pdf

Departamento de Defensa de EE. UU. (2024, octubre 7). *Statement by Secretary of Defense Lloyd J. Austin III marking one year since Hamas's October 7 attacks on Israel*. https://www.defense.gov/News/Releases/Release/Article/3927710/statement-by-secretary-of-defense-lloyd-j-austin-iii-marking-one-year-since-ham/

De Vega, Luis. (2025, enero 22). La ONU teme que Israel aproveche el alto el fuego en Gaza para estrechar el control en Cisjordania. *El País*. https://elpais.com/internacional/2025-01-22/la-onu-teme-que-israel-aproveche-el-alto-el-fuego-en-gaza-para-estrechar-el-control-en-cisjordania.html

Diario UChile. (2024, octubre 7). Ofrece más de 30 actividades culturales gratuitas: Foro de las Artes de la U. de Chile celebra su décima edición. *Diario UChile*. https://radio.uchile.cl/2024/10/07/ofrece-mas-de-30-actividades-culturales-gratuitas-foro-de-las-artes-de-la-u-de-chile-celebra-su-decima-edicion/

Harcha, A. (2023). *Palestina irreversible. Palestina in-existente.* Teatro Nacional Chileno.

Kacowicz, A. M. (2008). Las fronteras de Israel. *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, Vol. 10, Nº 19, 112-123.

Karsh, E. (2010). *Palestine Betrayed*. Yale University Press.

Khalidi, R. (2006). *The Iron Cage: The Story of the Palestinian Struggle for Statehood*. Beacon Press.

Le Guin, Úrsula K. (2023). *La Teoría de la Bolsa de la Ficción*. Rara Avis.

LID Chile. (2024, mayo 22). Dunas de Concón: Organizaciones despliegan bandera palestina. *IzquierdaDiario.es*. https://www.izquierdadiario.es/Organizaciones-despliegan-bandera-en-dunas-de-con-con

Meruane, L. (2018). *Palestina, por ejemplo*. Libros del Cardo.

Morris, Benny. (2001). *Righteous victims: a history of the Zionist-Arab conflict*. Vintage Books.

Naciones Unidas. (1947). *Resolución 181: Plan de Partición de Palestina con Unión Económica*. ONU. https://documents.un.org/doc/resolution/gen/nr0/041/19/pdf/nr004119.pdf

Prensa Obrera. (2022). *La cronología de un año de genocidio en Gaza*. https://prensaobrera.com/internacionales/la-cronologia-de-un-ano-de-genocidio-en-gaza

Ramírez, B., y López, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad del pensamiento contemporáneo*. Instituto de Geografía, UAM.

Sáez Araya, Alejandra (2022). *Cartografías Humanas.* Inédita.

Selman, Leyla. (2024, noviembre 27-28). *Entregar la Memoria* [Charla-conversación]. XIII Encuentro teatral en Imaginarios, Territorios, Escritura y Performatividades. Escuela de Teatro Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

Tally Jr., R. (ed.). (2011). *Geocritical Explorations*. Palgrave McMillan.

The Cultural Intifada. (s.f.). *The Cultural Intifada*. https://www.theculturalintifada.com/

The Freedom Theatre. (s.f.). *About Us*. thefreedomtheatre.org/who-we-are

Tuhiwai, L. (2016). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. Lom.

UNRWA. (s.f.). *Historial de desplazamientos de los refugiados palestinos*. https://www.unrwa.org

UNA GEOGRAFÍA FEBRIL NOS ABLANDA LX CUERPX

Carolina Velasco • Santiago Ávila • David Jarrín

Carolina Velasco, imprenterx y editorx en recodo press, Quito. Co-fundadorx y parte del club del dibujo feo. Correo electrónico: elmaildecarolina@gmail.com

- Máster en Cultural Analysis por University of Amsterdam, Países Bajos.

Santiago Ávila Albuja, artista visual. Líder del área de Exposiciones y Programas Públicos del Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Correo electrónico: santiago.avila@fmcquito.gob.ec

- Máster en Teoría y Crítica de la Cultura por la Universidad Carlos III, España.
- Máster en Curatorial Studies por la Universidad de Navarra, España.

David Jarrin *aka* Davartis, artista visual, diseñador gráfico y gestor cultural/gastronómico. Co-director de Acero Galería y Kaya Chocolatier. Dibuja, diseña y diagrama libros. Correo electrónico: davartis@hotmail.com

Resumen

Una exposición artística junta a unx artista, unx curadorx y unx editorx (quienes ya eran amigxs) para trabajar juntxs. Este trabajo creativo produce una serie de reflexiones atravesadas por la intimidad de su relación y por sus disidencias. La separación entre campos creativos se va disolviendo mientras lxs tres autorxs empiezan a compartir, preguntarse e interrumpirse con sus propias experiencias y reflexiones teóricas. El texto sigue un camino disperso sobre el fracaso y sus materialidades, la captura de las identidades, el disciplinamiento del sistema médico y las posibilidades de imaginar otras formas de producir colectividad. Este texto busca explorar una forma de materializar procesos creativos producidos a partir del contagio de la amistad, y de imaginar cómo sería una escritura deshilachada.

Palabras clave
disidencia sexo-genérica, subjetividad, arte contemporáneo, arte queer, fracaso, enfermedad

A Feverish Geography Softens our Body

Abstract
An artist, a curator, and an editor (who were friends already) work together on an art exhibition. This creative work kindles a series of reflections whose setting is a close friendship, and sexual and gender dissidence. The borders between their creative fields are dissolved as the authors share, question and interrupt one another with their own experiences and insights. The text follows a scattered trajectory through failure and its happenings, the capturing of identities, the disciplining of the health system, and the possibilities of imagining other forms of collectiveness. This text seeks to explore a way to embody creative processes born out of the contagion of friendship, and to imagine frayed writing.

Keywords
sexual dissidence, subjectivity, contemporary art, queer art, failure, illness

Fecha de envío: 20/06/2024
Fecha de aceptación: 24/07/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3217
Cómo citar: Velasco, C., Ávila, S., y Jarrín, D. (2025). Una geografía febril nos ablanda lx cuerpx. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 272-287). USFQ PRESS.

Las circunstancias que juntan a David, Carolina y Santi a escribir este texto colectivo responden tanto a una relación afectiva sostenida durante varios años como a las estructuras organizativas del mundo del arte contemporáneo. David es artista. Santi es curador. Caro edita y escribe. Santi curó una expo de David, Caro editó el texto curatorial e hizo un fanzine. Esta relación creativa, laboral y amistosa construyó un campo de creación y de pensamiento colectivo que poco a poco fue difuminando la necesidad de roles. Esta escritura parte del momento concreto de pensar de forma conjunta una obra artística y se convierte en un ejercicio experimental de cuerpos suaves compartiendo un terreno en común. Aquí nos planteamos desorganizadxs, o descubriendo una organización de la corporalidad a partir del contacto de suavidades. Las formas de signar el texto nos ayudan a marcar en su geografía las distintas voces que lo componen y a probar formas de orientación por fuera de la concepción de la autoría. Dar inicio a este diálogo implica un acto de conciencia sobre el lugar de enunciación colectivo. Este relato polifónico es en cierta medida una toma de acción cooperativa para reconocer, dentro de nuestras corporalidades, otras formas de sentir y pensar. En este texto no sentimos la necesidad de la proveniencia de cada voz, solo marcar con símbolos la existencia de tres escrituras en conversación/interrupción.

( ) ≈ ≈ * *

*El concepto de fracaso emerge como una intrincada herramienta, una suerte de brújula que desorienta una producción artística. A partir de esta noción, su posicionamiento como artista marika lo lleva a explorar narrativas donde el acto creativo deviene en lenguajes y formas de resistir a las estructuras socioculturales hegemónicas.

El fracaso es una forma de conocerse y conocer el mundo que nos rodea, en una especie de flujo que atraviesa la decadencia y el pesimismo que invaden nuestro mundo. Desde ahí, se puede pensar en maneras en las que, desde el arte, esta posibilidad se plantea como algo vivido y necesario. Según Halberstam (2011), la idea de no encajar en los estándares convencionales implica una apuesta por subvertir las expectativas de la sociedad heteronormada y celebrar la extrañeza. Para rechazar la normatividad, D comparte narrativas personales de lucha y fracaso, y propone desde un acto creativo propuestas artísticas que resistan y den frente a sistemas tradicionalmente opresores.

D parte de sus experiencias para cuestionar los efectos que ejerce la heteronorma sobre lxs cuerpxs marikas y propone otros modos de las nociones de lo corporal. A través del dibujo, la cerámica y el tejido se materializan propuestas que desencauzan, expanden, deshilachan y tuercen las construcciones que rigen las percepciones sobre las corporalidades disidentes y enfermas.*

(Voy a tomar la imagen de lo deshilachado como la expresividad del fracaso. Las obras de D en las que trabaja con tejidos son suaves y eso da confort, pero también se sienten susceptibles al desarme. Creo también que esto de dejar hilos sueltos, que es una expresión que se usa cuando no concluyes una idea, puede dar pistas sobre las concepciones del fracaso y sus potencias disruptoras. Deshilachar o dejar hilos sueltos puede ser una forma de acercarse al pensamiento sin buscar un fin concreto, dejando espacio para lo indeterminado, jugando con la precariedad de las formas y deshaciendo las relaciones que pensamos que son entramados inevitables.)

Esta conversación descompone tales intenciones y explora nuevos caminos para encontrarse con lo desconocido. Y plantear desde los afectos resistencia y memoria, que se encuentran con la catástrofe de un mundo en ruinas. Y desde la curiosidad nacen una multiplicidad de mundos para otros cuerpos, momentos para gozar de la existencia que se interrelacionan entre seres que aparecen del otro lado, de universos que en este tiempo parecen impensables.



Figura 1. Boceto de obra. D, 2023.

(Es importante situar al fracaso en nuestros cuerpos, no solo como una idea sino en su forma encarnada, en la memoria afectiva, en eso que ahora nombramos como una forma de ser deshilachadxs. Me gustaría saber cómo es eso para ti, cuál es la historia de tus rasgados.)

≈Desde que era niñx, me he sentido como un ser extraño, acumulando ansiedades producidas por mi entorno que ahora desencadenan ataques de pánico o de ansiedad. Me acuerdo que experimentaba una sensación de compresión en mis extremidades y en el tórax que detenía mi cuerpo. Sentía que mi vida estaba atrapada en un ciclo de constantes pausas.≈

(Mi ansiedad está en mi estómago y en mis manos.)

≈Como marica que juega constantemente con su identidad, he experimentado una sensación de extrañeza en la forma en que habito mi vida, mi sexualidad y mi enfermedad. Mi cuerpo, percibido como masculino, con picos medicados de testosterona, ansiolíticos y antirretrovirales, se ve empujado al sudor, la fiebre y la angustia. Todo esto converge en fallas cotidianas torpes, como tropezar al caminar u olvidar en qué lugar me encuentro...≈

(La imagen de lo deshilachado me provoca también pensar en la fragilidad de este estado. Los hilos colgando, casi pidiendo que alguien los arranque, son una posibilidad de desarmar las estructuras de la tela. Los hilos sueltos pueden soltar más hilos, pueden liberar el resto de fibras. Los bordes deshilachados son bordes para seguir deshilachándose y esta imagen puede ser útil para pensar en el fracaso como una práctica.)

≈Me gusta imaginar que las disidencias habitan en tejidos complejos donde los nodos, nudos, entrecruces deshilachados, rotos, enmarañados construyen nuestros sentires e intimidades. Pienso en las prácticas del fracaso en nuestra misma existencia, desde nuestros deseos hasta nuestra relación con los sistemas que nos atrapan/condicionan. Recuerdo que en el hospital, a manera de «castigo» por no ir regularmente a las citas médicas, nos quitan la medicina. Vienen memorias-ráfagas sobre el comportamiento del cuerpo, casi como mitos contemporáneos. El cuerpo sano, el cuerpo productivo, el cuerpo joven, el cuerpo en movimiento, el cuerpo estético, el cuerpo resistente...≈

(El fracaso podría, en vez de ser un anti-éxito, ser un desvío sin un final cerrado. Hilos de fuga.)



Figura 2. Obra de la exposición *Está bien no pensar en todas las cosas*. D, 2023.

≈Siento que estos enredos de hilos y desvíos han empujado mi cuerpx a una travesía atormentada por la estética hipertwink del capitalismo rosa, la hipérbole de la productividad, la ficción del cuerpo joven-sano, y el aparato farmacológico local. Ahí, entendí que habitaba un fracaso, que me hacía repreguntar otros modos de habitar lx cuerpx. Procesos similares he sentido con mi sexualidad, mi relación con el placer y la conformación de afectos. Estos afectos entornan inevitablemente la búsqueda de diálogos hacia nuestras sexualidades, a nuestrxs cuerpxs siendo maricas, e implican momentos donde incluso hemos dicho: «mierda, mi cuerpo-sexualidad-vida se está desparramando».≈

(Yo también pienso mucho en cómo atormentan esas categorías identitarias cristalizadas o enfocadas en un modo particular de corporalidad. A mí me gusta imaginarme con más apertura, no solo de lo que soy sino de lo que puedo ser. No quiero ser igual a la figura de mí mismx. Para poder sostener esta forma de desencajar, experimento con nuevos modos de moverme, nuevas relaciones con lxs otrxs, nuevos tactos, nuevas formas de concebir la afectividad. Es algo en lo que he pensado mucho porque acabo de ver la película *Orlando, mi biografía política* (2023), de Paul B. Preciado, donde construye una forma de pensar al género desde su poética: el género como creación artística, o a nosotrxs como poetas del género. Hay un campo de experimentación en el cuerpo que puede ser también muy sutil. Creo que así también pensamos en nuestra corporalidad en los términos de la experimentación, del juego, de lo indeterminado y siempre en colectividad.)



Figura 3. Boceto de dibujo. D, 2023.

≈¡Justo he estado pensando en eso! He estado relacionando mis pesadillas febriles actuales con las que tenía de niñx, y he encontrado gestos donde quiero volver a esos modos frágiles, torcidos y nublados. Estoy en un constante ejercicio de retomar esa cadera quebrada del colegio, enderezada por los eventos cívicos, la voz delicada y amanerada que fue engrosada por la testosterona, y los afectos infantiles que fueron destruidos por la heterosexualidad adolescente. También, pensaba en cómo nos han enseñado a usar nuestras experiencias para crear, pero nunca a cómo hablar de ellas en nuestros balbuceos equivocados. Hemos aprendido a traducirlos en un tipo de lenguaje.≈

Nuestra existencia de reconocernos en un cuerpo es plantear una relación directa con lo visceral; entiendo que es encarnar una experiencia que no existe de forma abstracta, sino que se vive y hace presente en la realidad día a día. Cuerpxs, memorias e imaginación se fusionan para proyectarse de forma indivisible porque las violencias nos aquejan como rocas que caen del cielo mientras corremos por la vía. Frente a esto, aun así queremos sobrellevar la vida, sobreponernos a las condiciones de salud que nos atraviesan. Qué importante es pensar o imaginar; frente a esto, un espacio o plano más allá de lo terrenal donde pueden existir otras relaciones humanas. Incluso más allá de la misma humanidad.

≈Estoy indagando en ciertos momentos plásticos que siento que se desparraman y juegan con el error; por ejemplo: cuando dibujo y se me mancha el papel, imagino que es allí donde quiere ir el dibujo; si la cerámica explota o se tuerce por el peso, quiere tomar esa forma; si el textil se rompe, quiere deshilacharse hacia otras direcciones.≈

*Es así como aparecen promesas erráticas que transforman escritos en piezas de cerámica, notas médicas que condicionan y prescriben lo que el cuerpo está obligado a consumir como medicina. Estos gestos brotan del padecimiento y del goce, de temores que se resbalan y convierten en barro cocido. Pequeños objetos se desdoblan sobre sí mismos para retorcer las historias que no solo se imprimen en la materia, sino también en la conciencia de unx cuerpx marika que explora su existencia fluyendo sobre viejos cimientos de un mundo en colapso.

Entiendo que este ejercicio de reconocimiento es sumamente complejo y extenso, y es indivisible del proceso de creación. Frente a estas ideas, ¿cómo se plantean las conexiones para proponer un proceso artístico, y desde qué punto te acercas al acto creativo?*

≈Mi trabajo nace desde lo personal, al vivir el aparataje farmacológico local, la violencia estructural sobre nuestrxs cuerpxs y el constante susurro de la catástrofe climática, siendo marica ceropositiva. Vienen a mí preguntas llenas de ansiedad que se multiplican apenas se interconectan con lo que sucede localmente, con posibilidades de un futuro caótico-apocalíptico, donde no sé qué pasará con nuestras vidas.≈

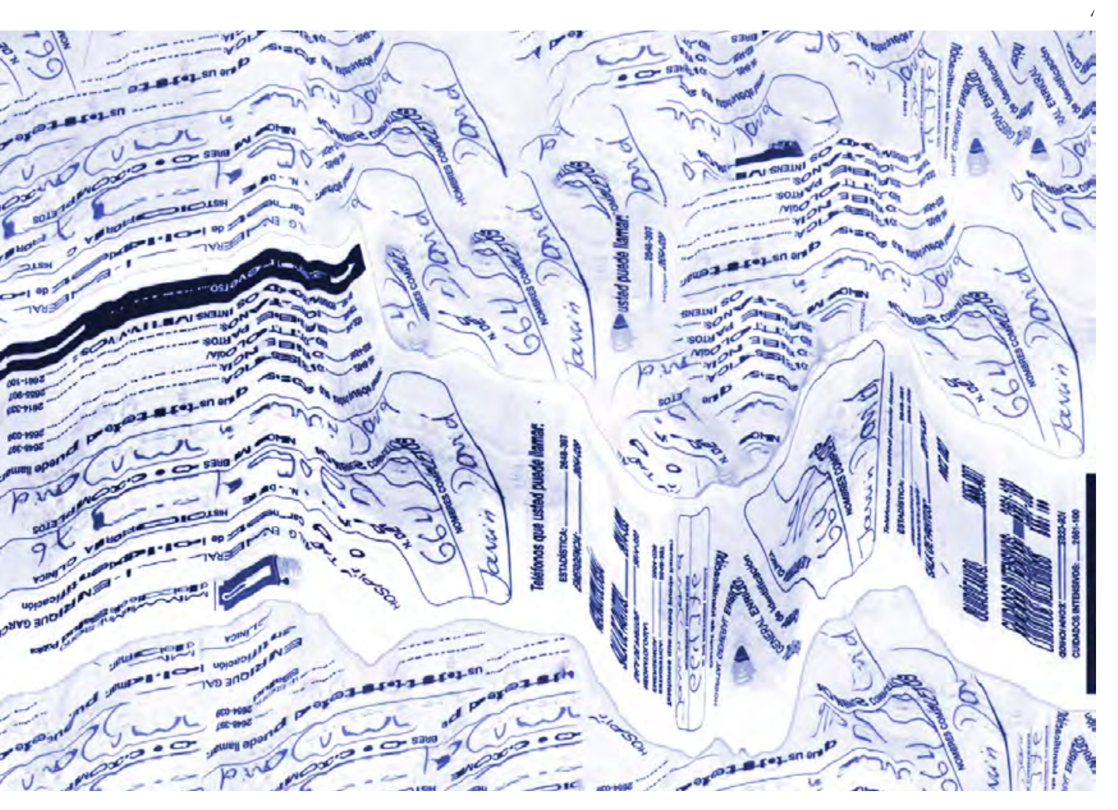


Figura 4. Boceto de dibujo. D, 2023.

(Me da mucha felicidad también estar ahora contigo pensando juntxs: creo que suceden y se provocan más cosas. Te contaba que estaba leyendo ese libro de *A la salud de los muertos*, de Vinciane Despret, y este pedacito de texto me pareció hermoso y creo que va por donde estamos pensando: «Lo que afecta, como aprendí —y es una dimensión importante de la ecología de los sentires—, pide relevo, reposición: "Haz pasar lo que afecta, afecta también a otros". Lo que nos afecta responde a una ecología de lo viral; a falta de huéspedes, lo que afecta se marchita y no podrá afectar a nadie más. Lo que afecta nos requiere» (2022, p. 85). Algunas veces me has llamado a visitar tu estudio, como práctica de la amistad, y eso también ha detonado las ganas de escribir o leer cosas contigo. Creo que, igual, lo que sucede a partir de estas afectaciones está aún por verse. Pero algo de lo que nos contagiamos está presente ahora en estos gestos de escritura.

Este contagio también puede producir alivio porque hace colectivas nuestras preocupaciones. Pienso el alivio no en términos neoliberales de cuidado personal y fórmulas de salud mental, sino como procesos de compartir cómo el capitalismo nos da ansiedad o nos asusta o hace cosas en nosotrxs que no queremos.)

≈Una obra que nos abrace.

Por eso imagino texturas, formas, colores y materiales que nos permitan habitar la vulnerabilidad, el miedo, el dolor, la rabia y todo aquello que se nos enseñó a contenernos. Que nos invite a aceptarnos frágiles, permeables y transparentes, para así también abrirnos hacia caminos de sanación comunitaria y permitirnos flotar en nuestras heridas.≈

Es vital entonces plantear una relación entre las urgencias que motivan este trabajo artístico y el vínculo con una idea planteada por Bruno Latour. La Teoría del Actor-Red (TAR).

≈Su teoría es igual al acrónimo de mi medicación, la terapia antirretroviral (TAR 2.0).≈

*Este es un enfoque conceptual que se utiliza para analizar y comprender la interacción entre actores humanos y no humanos en la construcción de redes sociotécnicas, como menciona Latour:

> La Teoría del Actor-Red rechaza la distinción entre lo social y lo técnico y sostiene que todas las entidades, humanas y no humanas, son igualmente actores en la construcción de redes sociotécnicas. En lugar de ver a las tecnologías como simples herramientas o artefactos neutros, la TAR considera que las tecnologías son agentes activos que influyen en las relaciones sociales y participan en la configuración de la realidad social. (2005, p. 4)

Esta teoría sostiene que tanto los seres vivos como los objetos y las instituciones tienen un papel igualmente importante en la formación de relaciones y en la construcción de la realidad. Y plantea la idea de que todas las entidades, humanas y no humanas, son actores que participan activamente en la creación de las redes sociales y tecnológicas. De esta forma, son vitales las conexiones e interrelaciones, pero no se plantean como cualquier tipo de conexión: son diálogos sin jerarquía donde objetos, humanos y no humanos, son irremplazables, y no pueden ni deben existir uno sin relación con el otro. Es aquí donde me encuentro con ustedes, porque se plantean imaginar otras formas para desordenar, reconectar e imaginar un mundo que se conecta en correlación, y donde el ejercicio creativo propone activar otras formas de interactuar con el entorno. El deterioro de los territorios, el posicionamiento frente a nuestros cuerpos y la conciencia de un presente abocado a la extinción son una avalancha de reflexiones. Sin embargo, existe aquí una gran interrogante: ¿podemos realmente pensar en todo al mismo tiempo?; ¿es eso posible, necesario?; ¿hasta qué punto existen las fuerzas para sostenerse y seguir adelante?*

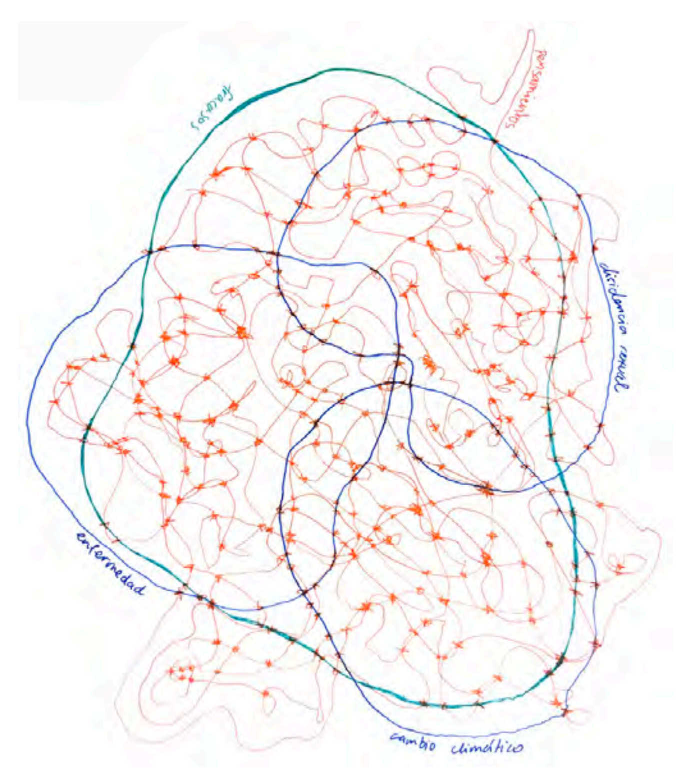


Figura 5. Boceto. Tinta sobre papel. D, 2024.

≈Nuestros nacimientos, sexualidades y enfermedades son también grandes fracasos. Se siente como un síntoma de la homofobia local a la violencia estructural hacia cuerpos disidentes, a la falta de educación sobre nuestros ancestros, a la carencia de medicamentos de calidad, a los golpes e insultos impregnados en nuestras memorias infantiles, a la violencia en la calle y al miedo de salir de casa. Habitamos una sensación de fracaso generacional, donde el cambio climático nos conduce hacia la falta de esperanza de un futuro.≈

(Es tan difícil para mí pensar del todo en la falta de esperanza. No sé si soy ingenux o si solo pienso en mi generación. Pero dentro de todo, siento que si hacemos cosas que producen esperanza, no sé en qué temporalidad pero al menos al crear cosas lindas, nos aseguramos vidas menos violentas.)

≈Para mí, en varios caso el recorrer la ciudad se ha convertido en una búsqueda de aquello que no existe, me desfaso imaginando la proximidad de nuestro futuro, siendo herederos de catástrofes, narradorxs de lxs desaparecidxs y bisnietxs del VIH. Camino por la ciudad y no encuentro aquel paisaje de mi infancia, donde ahora el Pichincha y el Machángara se vuelven incendios-tsunamis que se extienden y nos cubren de nubes grises.≈

Son actos radicales que no buscan una ruta de escape, sino que se sitúan en el aquí y el ahora intensamente. Nos invitan a rajarnos la piel para explorar lo que yace debajo, las líneas curvas y las formas en nuestros tejidos. No se trata de huir, sino de mirar hacia adentro para encontrar el afuera que se teje en red. Es en este pálpito de la carne donde el presente se torna un espacio fértil para rasgar los cuerpos.

≈Con esto, me pierdo en las sensaciones de estos pensamientos ansiosos, experimento con materialidades que puedan ser empujadas por distintas fuerzas físicas reales y ficcionales, tal como pasa en mi cuerpx. Indago en los efectos secundarios de mi medicación (TAR + ansiolíticos), mis pesadillas febriles, mi sudoración, el tránsito en el hospital, mis relaciones amorosas y afectivas, mi sexualidad, mis ataques de pánico, la gran estimulación de información en línea, la catástrofe climática y experiencias comunes con otrxs maricas enfermxs.≈

Las piezas de D se dejan desparramar como el sudor en las noches de fiebre, el desborde de los ríos, las marcas de mis labios secos y el paisaje en posibilidades catastróficas.

≈Juego con formas aplastadas como mi cuerpo en un ataque de pánico, la deformación de mi frasco de medicamento por una caída torpe, o la relación entre mis órganos y las quebradas de Quito. Investigo en la topografía de la ciudad y de los mapas del sudor al secarse en mi piel, en el paisaje de las montañas y los cuerpos danzantes de mis amigos.≈

(Los discursos médicos producen cuerpos con sus lecturas, con sus exámenes, con sus diagnósticos. Hay una lectura sobre el cuerpo o una producción del cuerpo que también es sobre lo que se considera funcional o apto. Frente a esto, creo que estás nombrando otros síntomas o efectos de los contextos en que vivimos, como la ansiedad o la desesperación. Pero de alguna forma estás sacando estas sensaciones de esa visión de leerlos solamente de forma patológica. Pienso cómo sería (o si está por ahí) una metodología de la ansiedad o de la desesperación: eso que te hace imaginar casi sin pausa nuevos escenarios, que te hace crear relaciones extrañas y sin parar, multiplicativamente. Y también se rompen esos límites de la ficción y la no-ficción porque es pura especulación. También me imagino las potencias de estas geografías febriles de cuerpos suaves. Así la medicina no produce solamente contornos de cuerpos, sino que hay ahí una posible fuga a otro tipo de escenarios. Fantaseo con que estas geografías sean visitadas por todxs lxs seres que tienen estas mismas fiebres. Que la conexión química —viral— sea también una conexión de posibilidades de cuerpxs blandxs compartiéndose. Una red de soñantes con fiebre.

Es una especie de hackeo del cuerpo pero tomando esa misma medicina y aceptando lo inesperado. Creo que des-secundarizar los efectos, y pensar que hay potencias disruptoras en estos espacios colonizados-médicos abre una brecha interesante. Me parece importante tu atención a esto. O sea, no quitar la potencia por ser «efectos secundarios».)



Figura 6. Aluviones de sudor, de la serie *Trágame tierra*. Tinta sobre papel, 29x19cm. D, 2023.

≈Creo que dentro de lo que se plantea, los efectos secundarios del TAR han empujado esta ficción sobre posibilidades del futuro y de mi cuerpx. Escenarios oníricos donde me imagino a mis amigxs maricas sobreviviendo catástrofes, saliendo de la tierra, siendo otro tipo de cuerpxs, humanxs y no humanxs, y... bailamos. Me vienen a la mente ráfagas de la escritura de Larry Mitchel (2019) en *Las maricas y sus amigas entre revoluciones*, donde realiza un ejercicio imaginativo y sensible/sensual sobre la relación de las disidencias sexuales con su entorno, las entidades no humanas, el paisaje, los sueños y la enfermedad. Su escritura y las ilustraciones de Ned Asta me han permitido dejarme seducir por la falla y el dolor, jugando con la fantasía para narrar nuestra/mi historia y experimentar con formas/texturas que nos ofrezcan otras posibilidades de enfrentar la vida. En mis pesadillas febriles todo se desploma, la ciudad se incendia, se inunda, cae, flota... y mis amantes y amigxs maricas danzan, se enrollan y sobreviven a estas catástrofes... siento otrxs cuerpxs, cuerpxs que balbucean otras formas de existir: cuerpxs-paisajes, cuerpxs-plantas, cuerpxs-pócimas, cuerpxs-órganos, cuerpxs-montañas, cuerpxs-lagos...≈

Es como una ventisca que aglutina y teje sobre el caos del mundo marino. Como menciona Perlongher (2016), una necesidad de conectar aquello que se escapa de la norma; que, frente a las cualidades que se asumen para los cuerpos marikas, se susurra un limbo, una entrada a combinar las corporalidades. Pero lejos de los binarios, sino más bien desde las contaminaciones internas que, difusas, proponen líneas que son ambivalentes a las negociaciones que toman los lenguajes artísticos.

≈Pienso en la suavidad del puré de papa en la boca y en el beso en la espalda de un amante excitado... Por ahora, estoy trabajando materialmente con sensaciones de alivio y las imagino como prácticas para resistir en conjunto. Resistir ante el sistema biopolítico que «no falla» y está en el constante ejercicio de silenciarnos. Pienso en los textos de *Gender Fail* de Be Oakley (2022) sobre la falla colectiva y fallar como una práctica de rechazo al

cuerpx exitoso, dejando de habitar las ruinas de una hegemonía hiper(re) productora. Fallar a manera de resistencia. Investigo sensaciones de confort que mi cuerpx abraza cuando siente dolor y ansiedad, me dejo inundar por ellas para fallar plásticamente y ficcionar paisajes y otrxs/mi cuerpx/s.≈

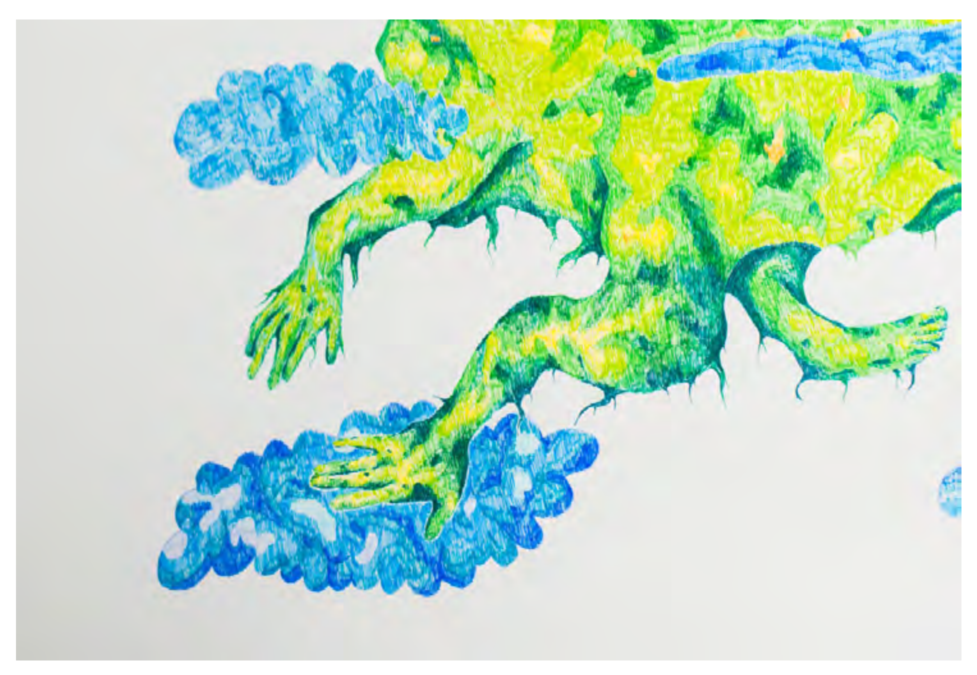


Figura 7. Sin título. D, 2023.

Por eso los dibujos son sueños de sudor y químicos que se materializan como cápsulas de dolor y rabia contenidas en tinta. En estas escenas oníricas florecen personajes trazados desde la intuición y la paciencia para representar otros mundos, extraños, cálidos y montañosos, con líneas y formas curvilíneas que moldean siluetas en las que se pueden distinguir magas, marikas y otrxs compañerxs. Los balbuceos desdibujan los límites entre seres y eclipsan al humo de una realidad en ruinas.

≈Me planteo jugar con lo accidentado, la ficción especulativa y los pensamientos rumiantes sobre nuestras vidas, e imaginar alternativas para nuestras dolencias y temores. Sobrevivimos a los estragos de la crisis climática: la radiación extrema, los ríos desbordados y desaparecidos, los aluviones, los incendios forestales... Al devenir del cuerpx: en peligro, violentado, ignorado, agotado, violado, despojado, rechazado... A la enfermedad: al cambio de medicamentos, a los efectos secundarios, la falta de atención médica, a la sobredosis, a la reinfección, a la espera de patentes, a las políticas de salud públicas...

Y, cuando todo se desplome... ¿dónde conseguiremos el medicamento?≈




Figura 8. Obra de la exposición
Está bien no pensar en todas las cosas. D, 2023.

Esta escritura también puede ser una producción de este tipo de territorios, donde podamos desparramarnos, perder el hilo, desestructurarnos y ablandarnos. Dejarnos afectar por las vidas que están cerca a nosotrxs. Disolver los límites de la creatividad y sus instituciones, y las formas en que podemos existir en colectivo. El fracaso es motivación para soñar que se puede ser blandx, que se puede imaginar en estados febriles, que las redes y los afectos sobrepasan la noción de autoría porque no traducen sino comparten estrategias para sobrellevar la vida. Para pensar en colectivo, para difuminar los nombres en símbolos y las líneas en siluetas de montañas en las que los seres que nos acompañan son amigxs, son amantxs. Para creer que no somos un rompecabezas, sino una sola cordillera que se expande y vierte en la tierra, o hilos con potencia para desfigurar las formas.

post(s)

Referencias

Bornstein, K. (1994). *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us*. Vintage.

Despret, V. (2022). *A la salud de los muertos: Relatos de quienes quedan*. La Oveja Roja.

Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Duke University Press.

Halberstam, J., y Sáez, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Egales S.L.

Hedva, J. (2022). Sick Woman Theory. En B. Oakley (Ed.), *Gender Fail, Two Anthologies on Failure* (pp. 14-33). Gender Fail.

Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.

Michell, L., Mitchell, L., Asta, N., y Bassichis, M. (2019). *The Faggots and Their Friends Between Revolutions*. Adfo Books.

Oakley, B., y LeBien, N. (2022). *Gender Fail Reader 1+2+3*. Gender Fail.

Perlongher, N. (2016). *Los devenires minoritarios*. Barcelona, Diaclasa.

AMBIVALENCIA DEL OBJETO ANTIGUO: *KAMAVIILES* Y DISCURSOS NACIONALES

Adriana Linares

Adriana María Linares-Palma, investigadora independiente dedicada a la arqueología crítica. Su investigación actual se basa en un programa arqueológico comunitario y colaborativo en la región ixil, en el altiplano maya occidental de Guatemala. Correo electrónico: linarespalma.adriana@gmail.com

- Doctora en Estudios Latinoamericanos por el Instituto Teresa Lozano Long de la Universidad de Texas, Austin.

Resumen

Este ensayo presenta dos momentos vividos en dos territorios distantes para reflexionar acerca de las narrativas hegemónicas impuestas sobre los objetos culturales, en especial respondiendo a la nueva exhibición del Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Visualizo la diversidad de relaciones e historias de dichos objetos y explico cómo son silenciadas en una exposición que reproduce un discurso nacional.

Palabras clave

objetos antiguos, memoria, espiritualidad, patrimonio cultural, narrativas hegemónicas

Ambivalence of the Ancient Object: *Kamaviils* and National Discourses

Abstract

This essay presents two moments experienced in two distant territories to reflect on hegemonic narratives imposed upon cultural objects, especially in response to the new exhibition at the National Museum of Archaeology in Guatemala. I visualize the diversity of relationships and histories of these objects and explain how they are silenced in an exhibition that reproduces a national discourse.

Keywords

ancient objects, memory, spirituality, cultural heritage, hegemonic narratives

Fecha de envío: 08/01/2024
Fecha de aceptación: 12/08/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3853
Cómo citar: Linares, A. (2025). Ambivalencia del objeto antiguo: *kamaviiles* y discursos nacionales. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 288-303). USFQ PRESS.



El tema central en este ensayo son las relaciones entre la materialidad antigua o ancestral, la memoria y las narrativas hegemónicas. Las conversaciones que tuve con curanderas, comadronas y guías espirituales en San Juan Cotzal, en el altiplano maya de Guatemala, me dirigieron a interpelar mi ejercicio profesional en relación con las imposiciones narrativas sobre los objetos culturales, que de múltiples formas invisibilizan o borran las diversas historias contenidas en ellos. Historias, mal llamadas *otras*, que nos cuentan relaciones íntimas y sagradas, vinculantes con la memoria y las prácticas tradicionales de los lugares a donde nos invitan a investigar, pero que en el escrutinio «arqueológico-científico» se esconden, se pierden o, en el mejor de los casos, se quedan relegadas a un plano más anecdótico.

Esta misma reflexión la traslado en respuesta a la apertura de una nueva exhibición en noviembre de 2023, como parte de las remodelaciones al Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, a la cual interpelo desde dos aproximaciones que visibilizan los vacíos entre las historias-relaciones locales y los discursos nacionales. Para ello, dirijo mi atención a dos momentos que me hablan de dos territorios planteados, generalmente, como independientes. El primero toma lugar en 2019, durante mi conversación con una curandera de Pulai, una aldea de la región ixil, en el altiplano noroccidental de Guatemala; y el segundo sucede en 2024, durante mi visita a la nueva exhibición del museo, en el centro del país.

En el primer momento, la conversación con la curandera me informa de relaciones íntimas y estrechas que tienen las personas con los objetos antiguos en altares dentro de sus hogares, y abre espacio para abordar temas sobre *kamaviiles*,[1] historia oral, espiritualidad, toponimias, paisaje. En el segundo, los objetos arqueológicos expuestos en vitrinas de museos nacionales nos cuentan una historia dominante y homogénea, que busca perpetuar el discurso que le da soporte a la nación moderna «digna» de ser promocionada internacionalmente para generar más ingresos económicos —al Estado— por turismo cultural. Este segundo momento muestra los matices del racismo institucional en Guatemala, y sirve como un termómetro para visualizar las jerarquías en la construcción y promoción de la historia del país que dan legitimidad solamente a los conocimientos occidentales. Ambas experiencias las comparto desde mi sentir incómodo al saber que yo puedo reproducir violencias epistemológicas al investigar y escribir la historia antigua. En este ensayo comparto mis inquietudes e interrogantes como una invitación para quienes quieran construir juntxs formas más respetuosas de contar la multiplicidad de historias en la materialidad que estudiamos.

---- ----- -----

1 Los objetos que los ancestros fabricaron y dejaron para las siguientes generaciones: los «muñecos» de jade y barro, los platos de cerámica que la gente encuentra enterrados.

la curandera y los *kamaviiles*

En 2018 me mudé a San Juan Cotzal para dar continuidad a mi investigación doctoral, realizar un mapeo arqueológico de los sitios antiguos y entrevistar a las personas sobre su historia oral. Mi llegada a Cotzal no fue fortuita: conocí a miembros de la B'o'q'ol Q'esal Tenam K'usal (Alcaldía Indígena de Cotzal) la primera vez que visité el lugar, en 2012, por medio de la invitación de mi colega para conocer los lugares ancestrales del municipio. En esa oportunidad conversamos sobre la historia ancestral del pueblo maya ixil y su importancia en la defensa del territorio frente a la amenaza actual de corporaciones transnacionales en la región. Aquel año, conocí San Antonio Titzach, uno de los muchos *totzotz k'uy kumam* del territorio ixil. *Totzotz kuykumam* traducido al español significa 'la casa de nuestros abuelos mam', concepto que apunta a la materialidad y al paisaje sagrado de su ancestría, todo aquello que yo, hasta ese momento, conocía y nombraba como sitio arqueológico.

En el recorrido que realicé junto a los alcaldes indígenas por San Antonio Titzach, observamos la arquitectura construida de piedra, las escalinatas y pisos recubiertos de estuco, la configuración antigua determinada por los movimientos estelares. Las conversaciones que tuve con los alcaldes indígenas fueron el inicio de algo más grande que en los años posteriores fuimos construyendo, una investigación que respondiera preguntas locales y que contribuyera a los procesos de lucha por la defensa de la vida y del territorio ixil. A medida que conversamos acerca de los métodos tradicionales de investigación arqueológica, fuimos dándole forma al estudio, pensando de qué maneras podríamos investigar su historia. A lo largo de cuatro años conversamos sobre acercamientos apropiados para investigar y acordamos realizar un mapeo arqueológico de sus lugares ancestrales, prescindiendo de excavaciones puesto que representan un daño a los sitios ancestrales por ser sagrados.

Mi estancia en Cotzal se tradujo en numerosas caminatas por las montañas y senderos para visitar todos los *totzotz kuykuman* y conocer sus historias. Formamos un equipo que involucró a la alcaldía indígena y a un grupo de mujeres ixiles y k'iche's de la Universidad Ixil para mapear los lugares ancestrales y documentar las relaciones cotidianas que los pobladores tienen con dichos lugares. En este trabajo realizamos entrevistas con comadronas, curanderas, guías espirituales y propietarios de terrenos donde se ubican los sitios antiguos.

Una mañana de abril de 2019, Te'k, miembro de la alcaldía indígena, me llevó a uno de los 16 sitios arqueológicos que hay en su comunidad. Días antes, él había estado en la aldea Pulai y reconoció varias lomas pequeñas, o montículos, con patrones similares a los que habíamos venido mapeando el mes anterior por todo su municipio. Esa mañana, dejamos la moto a un lado de la carretera principal, justo donde empieza un estrecho camino que nos condujo al sitio. «Ahí están las dos *estructuras*[2] paralelas y alargadas del juego de pelota», le grité a Te'k, quien estaba observando las piedras de uno de los montículos.

Te'k y yo nos encontrábamos en el mismo espacio que mil años antes constituía al menos seis edificaciones grandes, construidas primero con tierra, arena y barro, para luego ser cubiertas con piedras formando fachadas y escalones. Arquitectura con variedad de tamaños y formas, algunas veces repelladas con estuco y pintadas con tintes rojos. En la actualidad, solo observamos el relleno, a base de tierra y barro. Vemos dos estructuras rectangulares y paralelas formando un espacio central, que a su vez queda delimitado

2 O montículos, como usualmente decimos entre el gremio de la arqueología.

transversalmente por otras dos edificaciones un poco más altas y cuadradas. En arqueología, a dicho espacio central comúnmente lo describimos como «patio» o «cancha» para el juego de pelota maya, y es una composición arquitectónica bastante común en la región Ixil desde el período Clásico (600 EC).

En este espacio también vemos una casa alargada hecha de *block* (bloques de hormigón), construida hace unas décadas por pobladores de Pulai. Al caminar del otro lado de la casa observamos otras dos estructuras antiguas. Mi tendencia inmediata es querer mapear el sitio arqueológico, pero como no tenemos autorización del dueño de este terreno, rápidamente elaboro un croquis y tomo algunos puntos GPS. Te'k sugiere seguir caminando por las veredas que nos adentran a otros terrenos de la aldea, queremos observar las diferentes elevaciones del área, pues donde no hay casa de habitación hay cultivos. En todo el valle encontramos *tiestos*, restos de cerámica antigua dispersos en el suelo, y en las faldas de la siguiente montaña, más al sur, se veían hileras de piedras alineadas de este a oeste, formando terrazas de cultivo. Caminamos entre terrenos y casas a través de senderos que reflejan serenidad y calidez matutina, un color verde-amarillo que se siente solo de Cotzal.



Figura 1. Sendero de Pulai. Adriana Linares, 2019.

Llegamos a un camino más grande por donde pasan tuc tucs, «es el camino antiguo de Cotzal, el mismo que va para la aldea Pexla Grande» me indica Te'k. En esta ruta, de lejos vemos más piedras que parecen formar otro montículo antiguo. Nos acercamos para verificar nuestra suposición. Allí encontramos a Pablo, uno de los dueños de esos terrenos que nos cuenta que de ahí sacaban *kamaviiles*, los «muñequitos» hechos de barro o jade, objetos a veces fragmentados, muchas veces completos. Nos detuvimos a observar el montículo y caímos en cuenta de que estábamos en otro sitio de juego de pelota maya.

En nuestra conversación, mitad en ixil mitad en español, Pablo habla acerca de una luz que salía del centro de este primer montículo, en dirección al cenit, a partir de las 8 pm hasta la medianoche, luz que él mismo no ha visto pero que es de conocimiento común en el área. Esta historia no es nueva a mis oídos: en visitas a otros sitios arqueológicos, los pobladores también contaban acerca de una esfera de luz que sale desde los lugares ancestrales, se dirige al cielo y se comunica con las montañas más cercanas, aquellas que tienen un rol específico dentro de la cosmovisión maya ixil.

Pablo comenta que su abuelo era *cumpare*, o guía espiritual, y que acostumbraba a *quemar candela*, es decir practicar la ceremonia maya en este montículo, en donde había una cruz de madera. Detalla que antes había varios guías espirituales en su aldea, quienes ya han fallecido, pero que la siguiente generación no continuó con la práctica espiritual, igual que el mismo Pablo porque es evangélico. Escuchar a Pablo me hizo recordar los testimonios de guías espirituales de otras aldeas, quienes explican los mecanismos que el ejército de Guatemala utilizó para borrar las prácticas espirituales mayas y católicas e imponer el evangelismo protestante durante el genocidio de la década de 1980. Como parte de las políticas contrainsurgentes asociadas a los movimientos de liberación católica y prácticas espirituales tradicionales, el ejército estableció un sistema de control de la práctica espiritual por medio de la imposición de una «tarjeta militar» que toda persona debía tener y presentar durante interrogatorios públicos. En estos interrogatorios se les preguntaba a las personas qué religión practicaban en ese momento, y muchas negaban ser *cumpares* por temor a la represión del ejército. Al mismo tiempo, el ejército se dedicó a saquear los sitios arqueológicos y construir destacamentos sobre muchos de ellos para controlar el territorio y los movimientos de la población. La imposición de la tarjeta militar, la manipulación mediante la violencia, y el miedo y la destrucción-saqueo de los lugares sagrados representaron un borrado sistemático de la espiritualidad maya ixil, obligando a muchas personas a «convertirse» a la religión evangélica.

La historia de Pablo confirma una vez más la huella que dejó la guerra civil en este lugar, palpable en el contraste generacional, en el reconocimiento del *quemar candela* de su abuelo junto a símbolos católicos como algo que es ya parte del pasado, porque en el presente se practica otra cosa.

Continuamos nuestro recorrido, cruzando cercos que dividen en varios terrenos este lugar. Queríamos ver de cerca el juego de pelota maya, y yo terminar mi croquis. Contamos cuatro diferentes terrenos y notamos que las divisiones de cada uno están hechas con piedras extraídas de los mismos montículos. Anoto en mi cuaderno: «El montículo norte del juego de pelota no muestra ni una sola piedra, el montículo sur aún conserva piedras de arquitectura in situ, en especial la esquina noroeste, acá tomé un punto GPS».

Al caminar por el montículo que cierra la cancha del juego de pelota maya al oeste, se acercan doña Petronila y su esposo, dueños de ese terreno, a preguntarnos en ixil y en español: «¿Por qué están allí, acaso son de la empresa? ¿Qué quieren?». En ixil, Te'k les explica todo.

Doña Petronila y su esposo nos cuentan que el nombre de Pulai es la onomatopeya de cuando el agua entra en el cántaro: *PUL, PUL, PUL*, sonido que se produce cada vez que las mujeres llegan al manantial a llenar su vasija. Caminamos en búsqueda del nacimiento de agua que está muy cerca de su casa. La cercanía me hace pensar en todas aquellas interacciones sucedidas entre el agua de ese manantial y los cántaros, *PUL, PUL, PUL*, como si el agua le diera vida al barro y este empezara a latir *PUL, PUL, PUL,* tranquilamente, conjurando el nombre de la aldea. Imagino las manos femeninas cuando el agua le da vida al cántaro, cotidianamente, acarreando vida del manantial a sus hogares.

De vuelta en el sendero, doña Petronila nos invita a su casa. Quiere mostrarnos dos cántaros antiguos que ella usa en su cocina; percibo su interés en mostrarnos las vasijas herencia de su madre, llevan unos ochenta años en casa. Una es de Rabinal y la otra de la región Chuj, áreas lejanas del altiplano maya. A petición de Te'k, les tomo fotografías para luego imprimirlas y entregárselas a doña Petronila, quien abraza las vasijas con mucho respeto.

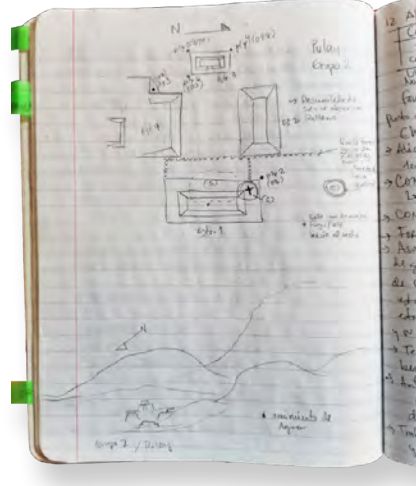


Figura 2. Croquis y notas en mi cuaderno de campo. Adriana Linares, 2019.

Doña Petronila nos prepara bebidas y al terminarlas nos lleva al interior de su casa: quiere mostrarnos los *kamaviiles* que guarda en uno de sus altares. Cruzamos el patio para ingresar a la sala y visitamos el primer altar. Es multicolor, tiene las flores que ella cosecha y cuatro mazorcas de los cuatro colores mayas. La abundancia de las flores nos regocija y abraza con sus aromas sutiles y deliciosos. Luego, nos dirige al segundo altar, que es pequeño pero el principal. Entramos a su cuarto de descanso, y frente a su cama observo un pequeño cofre de madera en donde guarda los *kamaviiles* que encuentra en la tierra, mientras camina o la prepara para sembrar.

En la extensión del altar hay *kamaviiles* de varias formas, tamaños y materias. Nos sentamos en el suelo mientras ella abre el cofre y nos muestra, una a una, las piezas que guarda. Doña Petronila toma entre sus manos los fragmentos cerámicos antiguos, de incensarios, de figurillas, de sellos, obsidianas y piedras de moler, y los deposita con delicadeza en nuestras manos. Al ver estos *kamaviiles,* pregunto si me permiten tomarles fotografías. Ella duda, voltea a ver a su esposo y ambos callan. Su silencio me provoca incomodidad, pues en el instante entiendo que estos objetos son sagrados y que mi pregunta estaba, de cierta forma, debilitando este ritual de confianza que recién habíamos empezado. No insistí. Doña Petronila sale del cuarto y al regresar nos muestra varias esferas de jade que guarda en otro espacio más privado. Mientras ella me enseña sus *kamaviiles* y me deja tocarlos, yo me esfuerzo en dejar de observarlos únicamente como «objetos de estudio» pues no había visto nada similar anteriormente. La historia que comparte conmigo al tener todos estos objetos fuera del cofre es íntima, y refleja una relación forjada por generaciones, distante a lo que aprendí durante mi formación profesional como arqueóloga.

Doña Petronila nos cuenta que es curandera y, mientras agarra la obsidiana y la coloca sobre el suelo, nos explica que esta le ayuda durante su servicio a la comunidad. Cuando ella tiene alguna duda sobre un paciente, se dirige a la obsidiana para hacerle una pregunta específica: si esta permanece estable, será indicio de un buen pronóstico o augurio, una señal de buena energía; pero si la obsidiana cae, significa lo opuesto. Para ella, los *kamaviiles* son una fuente de apoyo en su oficio, la forma en que cuenta su historia, y cómo los manipula demuestra el respeto que les tiene.

Kamaviil es el concepto ixil que se refiere al vínculo entre la cultura material antigua, la historia, la memoria y la espiritualidad. Los *cumpares* manifiestan que los *kamaviiles* contienen un espíritu, asociado al trabajo de sus antepasados, y que al estar enterrados, estos protegen a la tierra y le proveen de fuerza (López, comunicación personal, 2019). Los *kamaviiles* están vinculados a la energía que posee la tierra, la cual puede influir, por ejemplo, en las buenas prácticas espirituales o en las cosechas abundantes. Es común que durante la época de siembra las personas encuentren fragmentos antiguos, especialmente de artefactos y vasijas asociadas a actividades domésticas. Es común también que las familias en la región Ixil tengan altares con estos objetos. De esta forma, el espíritu o fuerza de la tierra y de sus ancestros, como se refieren los *cumpares*, es trasladada al interior de sus hogares.

La estrecha vinculación que doña Petronila mantiene con el pasado antiguo y con sus ancestros sucede a través de los *kamaviiles*, es una relación viva sostenida por una práctica generacional. Además, la historia que doña Petronila comparte es una de relaciones locales excluidas del análisis arqueológico y de las narrativas museográficas. Los aromas de sus altares, los colores, la disposición dentro de la casa, el respeto al tacto y maniobra de los *kamaviiles*, me indican de algo sensorial más cercano a lo íntimo y sagrado, a una relación cotidiana incorporada en su servicio a la comunidad, perspectiva tan valiosa como la del lente arqueológico.

la visita al museo

Mientras leo mis notas de campo para escribir este ensayo, programo una visita al Museo Nacional de Arqueología y Etnología que, después de tres años de permanecer cerrado, abre sus puertas al público con la inauguración de un nuevo guion museográfico y la remodelación del edificio. Hace poco más de un mes que la nueva exposición se inauguró, y tengo mucha curiosidad de saber cuál es la controversia acerca de la restauración de algunas piezas maestras y de la organización de la colección.

Entro al museo y el espacio está totalmente transformado: ya no es el mismo que me sabía de memoria. La exhibición central captura toda mi atención pues de lejos reconozco que esta enorme vitrina exhibe varias urnas funerarias de arcilla procedentes de la región Ixil. Es una coincidencia agradable, pienso: ahora que escribo sobre mis experiencias durante mi trabajo de campo, vengo a visitar estas urnas funerarias decoradas con formas felinas, vasijas que por décadas estuvieron empolvadas en las bodegas del museo.

Sigo en la entrada, a mi lado izquierdo sobresalen dos pantallas considerablemente largas con videos de *tiktok* que promocionan la nueva exhibición y opciones interactivas para conocerla digitalmente. Del lado derecho reconozco el pasillo que da inicio a la exhibición: «3000 años de riqueza cultural de Guatemala». El espacio se percibe pulcro, simple e iluminado. Hay pocos visitantes.

Luego de registrar mi entrada, me acerco a observar con detenimiento las urnas funerarias ixiles y mi asombro es evidente porque me identifico con la región: viví allá más de un año y medio cuando completaba mi investigación doctoral. Las urnas son hermosas, la mayoría luce representaciones modeladas en forma de jaguares, todos de orejas grandes, algunos mostrando colmillos prominentes y garras en sus extremidades; las vasijas aún muestran restos opacos de pigmentos blancos, rojos, negros y amarillos, como los colores de las mazorcas de doña Petronila. Espectadora del otro lado del vidrio, recuerdo las palabras, casi reclamo, que dijo don Pedro cuando le mostré fotografías de la colección de urnas funerarias ixiles exhibidas en un museo privado de la Ciudad de Guatemala:

> (…) esos *kamaviil* es lo que ayuda a nosotros, esto que usted tiene allí [en las fotografías], porque eso tiene nombre y platica y todo... eso es lo que ayuda a la tierra, la protege... ese no tiene que estar allí [en el museo]… Así quitan nuestra fuerza, nuestra tierra, porque ahí se quedó [en el museo], entonces la fuerza de la tierra se va… lo que no queremos que suceda otra vez. (Don Pedro, 3 de marzo 2019)

Don Pedro es uno de los *cumpares* de Cotzal a quien entrevisté en 2019 para conocer los impactos del saqueo de piezas antiguas en su comunidad y en sus formas de vida. Él me cuenta que en el tiempo de la violencia (como le llaman al periodo de la guerra civil), especialmente la década de 1980, el ejército y los ladinos del pueblo saquearon sistemáticamente sus *totzotz kuykumam*. Gran parte de las piezas antiguas saqueadas pertenecen ahora a colecciones privadas en Quiché y en la ciudad de Guatemala. Don Pedro me indica que uno de los grandes problemas con el saqueo de objetos culturales antiguos es la afectación directa en sus prácticas espirituales debido a que los *kamaviiles* le dan fuerza a la tierra, y cuando los guías espirituales realizan la ceremonia maya, la tierra les da respuestas y la petición que ellos hacen sigue su curso. Por el contrario, al remover los *kamaviiles* que los ancestros dejaron para las siguientes generaciones, la tierra pierde su fuerza y las ceremonias mayas ya no tienen resultados, afectando el balance y bienestar de las personas en su municipio.


Figura 3. Vitrina central del Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Adriana Linares, 2023.

Estoy frente a las urnas funerarias ixiles y recuerdo las palabras de don Pedro. ¿Qué reacción tendrían él, doña Petronila, Pablo, Te'k, al ver estas vasijas aquí? Con esta interrogante empiezo el recorrido, ingresando a una pequeña sala que proyecta un video que anuncia al público:

> Nos espera un imperdible viaje en un espacio que ahora se presenta completamente renovado, modernizado, dignificado como un museo de primer mundo… con colecciones dignificadas y puestas en valor a través de un proceso de restauración… Bienvenidos al Museo Nacional de Arte Maya: Arqueología y Etnología, y a un viaje invaluable por más de 3000 años de riqueza cultural.

Ansiosa, me dirijo a la primera sala y quiero entender ¿quién habrá seleccionado las piezas de esta nueva exhibición?; ¿por qué el cambio de nombre al museo? Desde 1931 se ha llamado Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Hoy veo en el nuevo nombre un énfasis en el *arte* que me interesa escudriñar. ¿Cómo la disposición espacial de los objetos antiguos y el tipo de información presentada se relaciona con el cambio de nombre del museo? ¿Cuál es el mensaje entre líneas? Desde el inicio del recorrido, tres aspectos capturan mi atención: la predominante presencia de vidrio, la simpleza del guion y la restauración de varias piezas arqueológicas.

Voy en orden.

Primero, las barreras transparentes, casi invisibles, me separan de una materialidad forjada como patrimonio cultural de la nación. Las vitrinas son esa frontera que delimita dos espacios, uno que protege al objeto cultural, que no se puede tocar, y otro más fluido que quiere sentir las texturas, conocer las historias de las personas artesanas y del objeto mismo. El vidrio grueso de la vitrina crea y separa estos dos mundos. Mis memorias en Cotzal se vuelven a repetir, pienso en las historias particulares que los pobladores compartieron conmigo, en su relación con los objetos antiguos y su pasado, generando un acercamiento al arte diferente del que presentan en este museo, donde los matices han sido silenciados. Si la esfera de luz de la que tanto hablan los pobladores de Cotzal proviene de los *kamaviiles,* ¿qué sucede con ella al ser excavados de los *totzotz kuykumam*?; ¿permanece dicha luz en los *kamaviiles*?; ¿qué sucede en el traslado a la ciudad de Guatemala?; ¿podrá esta luz cruzar el vidrio grueso de la vitrina y escaparse de las paredes del museo?

Segundo, las salas combinan artefactos de diferentes áreas culturales-geográficas y de diferentes periodos cronológicos; las cédulas informativas son escuetas y muchas imprecisas. En otras palabras, la información básica sobre el contexto arqueológico está ausente. Esto crea suficiente confusión para que lxs visitantes solamente puedan apreciar «las obras de arte» y quizás imaginar en qué contexto cultural, económico y político se crearon y utilizaron estas piezas, o cómo llegaron al museo. Habiendo vastedad de información, resultado de décadas de investigaciones arqueológicas en el país, ¿por qué no hay explicaciones informadas en estas salas? ¿Estoy frente a un guion museográfico intencionalmente creado para desinformar? A mi criterio, todo el museo es breve y escueto. Presenta una elegancia que raya en lo pomposo pero vacío de contenido. La exhibición está enfocada en resaltar el *arte* maya, nada más, como objeto de museo delineado bajo un nuevo discurso de nación que, como el anterior, imagina a la antigua civilización Maya como un grupo homogéneo, que además es el ancestro de toda la sociedad guatemalteca, sin hacer distinción en la diversidad de la población, englobándola bajo una nacionalidad que puede

esconder los privilegios y las desigualdades. Quizás el cambio de nombre es intencional para separar el artefacto, la vasija, la estela de su propia historia.

El tercer aspecto, la «restauración» de vasijas, figurillas cerámicas y esculturas líticas y de barro merece miradas críticas porque es un problema de muchas aristas. Yo me enfoco en la intención de los «expertos» del gobierno en reconstruir o recrear las imágenes, colores y formas de la materialidad antigua.[3] Observo los colores que sobresalen de las figurillas cerámicas, ofrendas de un entierro excavado en el sitio arqueológico Perú-Waka, al norte del país. Recuerdo que hace una década estas mismas figurillas me asombraron por su fineza y maestría escultórica. Ahora sobresalen varios colores: rojos, negros, amarillos, azules. Me incomoda su intensidad. Las percibo con un tinte de ficción. El señor ministro de Cultura de turno, durante la entrevista en un medio local, declara:

> (…) muchas de las piezas no estaban restauradas, estaban conservadas, que las habían estabilizado pero realmente no tenían un proceso de restauración, recuérdense que el proceso de restauración es tratar de, con materiales reversibles, pueda llegar a la originalidad de la pieza, el momento en que la pieza fue hecha para pues mostrar (…) (Felipe Aguilar, 3 de noviembre 2023)[4]

Las intervenciones hechas a varias de las piezas arqueológicas expuestas son graves daños al patrimonio cultural del país. Los «expertos» reconstruyeron las formas e imágenes aplicando diversos tintes y materiales «reversibles» sobre las piezas, lo que es un retroceso en materia de consolidación y preservación de piezas antiguas, pues los estándares internacionales ya han superado la tendencia de «reconstruir» las piezas, dedicándose más bien a estabilizarlas y consolidarlas, a proveerles de condiciones adecuadas para que el objeto, sin reconstrucción alguna, muestre su propia historia.

Estas reconstrucciones niegan las fracturas del tiempo, la diversidad de usos, discursos y relaciones, contradicen el desgaste, la huella humana, los afectos generados entre los objetos y las personas, quieren borrar la multiplicidad de sus historias con la intención de alcanzar una idea imaginada de originalidad. Trasladan la burbuja impecable de la vitrina museográfica a otro tiempo, borrando sus procesos históricos en un capricho de colorear la historia, volviéndola llamativa.[5]

Continúo el recorrido y llego al final de la exhibición arqueológica. Un acceso amplio me dirige a la sala etnográfica y en la parte superior leo: «Nuestros ancestros guatemaltecos: divinos señores que han trascendido en tiempo y espacio», y del otro lado observo varios maniquíes grises vestidos con indumentaria maya. Dos estelas de período Preclásico enmarcan la entrada a la sala de etnología y sugieren un mensaje arriesgado, aquel de una continuidad representada por medio de figuras sin rostro, subrayando solamente la calidad de las texturas y los colores de los textiles.

3 Video promocional del Ministerio de Cultura y Deportes que explica el «proceso de conservación de los tesoros arqueológicos prehispánicos de Guatemala»: https://fb.watch/wseNJKtl-Y/

4 Entrevista a Felipe Aguilar, ministro de Cultura y Deportes 2020-2023, en *Canal Antigua*: https://www.youtube.com/watch?v=6VkzkUOO1Gg&ab_channel=CanalAntigua

5 En julio de 2023, el Ministerio de Cultura publicó un video que documentaba el proceso de restauración de una de las piezas arqueológicas del Museo Nacional de Arqueología: https://fb.watch/wseNJKtl-Y/. Este video promocional provocó rechazo en la sociedad civil, como se observa en el post de Cultura y Lengua Maya: https://www.facebook.com/share/p/J8S7fmkYgyAxzFXS/



Figura 4. Acceso a la sala de etnología del Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Adriana Linares, 2024.

La afirmación «Nuestros ancestros guatemaltecos» es inapropiada, pues se refiere a las figuras de deidades y líderes representadas en los monumentos de esta última sala, que pertenecen a contextos culturales completamente ajenos a la formulación de la nación guatemalteca. En otras palabras, es problemático nombrar como guatemaltecos a esos «divinos señores» que dicta el guion museográfico, porque es otra forma de borrar la historia antigua.

Entro a la sala de etnología, última del museo, que señala: «Linaje real entretejido por generaciones: La expresión "Guatemala, un país con más de 3000 años de riqueza cultural" no es un slogan o lema de campaña, es una realidad latente». La sala está llena de estos maniquíes con posturas para vitrina de modas, figuras que no reflejan las complexiones físicas de las mujeres y hombres que las visten y han vestido por generaciones. También hay representaciones de deidades contemporáneas como San Simón y de danzas tradicionales indígenas, objetos de uso personal y cotidiano como morrales, canoas, remos, telares, instrumentos musicales, cántaros, incensarios, tecomates, estatuillas de santos, chachales (collares), canastas, juguetes, entre otros, todos extraídos de contextos indígenas. Al igual que con las piezas arqueológicas, estos objetos solamente llevan un pequeño rótulo que indica la región de procedencia. La categoría etnológica que se transmite es contradictoria, celebra las culturas indígenas pero no incluye representaciones xinkas, garífunas, ladinas ni mestizas. De esta forma, lo indígena se vuelve «el otro» multicolor que es aprovechado como carta de presentación de un país que estructuralmente reproduce el racismo.



Figura 5. Una de las vitrinas en la sala de etnología. Adriana Linares, 2024.

Arte en este espacio se reduce a una apreciación folclorizada de la indumentaria tradicional que producen y visten los diversos pueblos indígenas en el país. La indumentaria maya se cosifica transformando el textil en un objeto exotizado, que al mismo tiempo lo separa de los sujetos autores y sus entornos, para promocionar el turismo (López, 2021). Los *huipiles* (blusas tejidas tradicionales) son textos elaborados por mujeres, los lienzos donde han escrito su historia y la de sus comunidades (Ascoli *et al*., 2023; García, 2005; Worley y Palacios, 2019), pero acá se presentan como objetos estáticos, vacíos, encapsulados en una vitrina que imprime una mercancía de postal, validando la figura permitida del indígena en Guatemala, una figura que no cabe dentro del activismo por los derechos culturales mayas, donde el multiculturalismo neoliberal imprime el reconocimiento *limitado* de sus derechos culturales (Hale, 2005). La sala es un claro ejemplo de las formas que toma el multiculturalismo neoliberal promovido desde el discurso nacional, que dicta la valorización de un sentimiento de orgullo nacional «homogéneo» que invisibiliza los problemas del país y perpetúa el colonialismo.

Termino el recorrido por el museo con sensaciones incómodas y muchas preguntas: por qué la exhibición continúa promoviendo apreciaciones superficiales y vacías; por qué desaprovecha el potencial artístico, intelectual y cultural para actualizar las lecturas del pasado y del presente, para replantear formas más respetuosas de contar la diversidad de historias y de poblaciones que habitan en el país, descentralizar el museo y la historia misma, desmitificar la idea de nación homogénea y reconocer los grandes aportes indígenas en la sociedad actual, en esta sociedad racista, así como las grandes violaciones a los derechos humanos a lo largo de los siglos. Es necesario contar todas las historias, especialmente desde la voz activa de los grupos mayas, xinkas, garífunas y mestizos que conforman la república. También es necesaria una búsqueda que supere las trampas institucionales, atrevernos a reflexionar y debatir críticamente: ¿cómo se ha construido el patrimonio cultural y cómo podemos deconstruirlo desde el respeto y la diversidad?

El guion museográfico de la nueva exhibición refuerza la narrativa de un pasado superado, objetos estáticos que no tienen información contextual. La tarea es, entonces, preguntar a Te'k,

doña Petronila, don Juan: ¿qué espacios y diálogos son necesarios para fomentar la multiplicidad de historias e identidades existentes en este país? ¿Cómo visualizan la descentralización de los museos? ¿Qué historias hacen justicia a la diversidad de relaciones entre personas y objetos antiguos? ¿Cómo reflejar las prácticas culturales y espirituales, tremendamente contrarias a la noción inmóvil que generan las vitrinas museográficas que acabo de visitar?

La ambivalencia y los problemas de las narrativas hegemónicas: consideraciones finales

Los dos momentos descritos anteriormente me informan de dos territorios que generalmente se plantean como ajenos o independientes, que se abordan por separado: los *kamaviiles* —los objetos ixiles que conectan la cultura material antigua con su historia, memoria y espiritualidad— y los objetos de museo —que en este caso llevan la etiqueta de patrimonio cultural guatemalteco—. Me refiero a la ambivalencia de los objetos antiguos para visualizar las relaciones que pobladores de la región Ixil mostraron con su historia, espiritualidad y memoria a través de los *kamaviiles*. Perspectivas muy diferentes a las que observo en el museo, y que están enfocadas en reproducir un discurso vacío de nación homogénea. No obstante, los objetos culturales pueden superar dicha ambivalencia, pues contienen múltiples historias-significados de acuerdo con su contexto. Mi uso del término acá es para demostrar que un objeto no se puede restringir a una sola interpretación.

Por un lado, los *kamaviiles* cuentan de la vinculación estrecha que una persona tiene con su tierra, su historia, sus prácticas espirituales, su memoria y su devenir en la región Ixil. Estos objetos representan una conexión con la energía creadora de su cultura, el esfuerzo de los antepasados depositado en ellos, una relación activa e íntima. Por otro lado, los objetos de museo nos transmiten otra historia, una basada en estudios arqueológicos combinados con ideologías de nación. Estos objetos se someten a un proceso extractivo al movilizarlos fuera de sus contextos sociales, imponiéndoles además una sola mirada —la arqueológica—, en donde la multiplicidad de historias y relaciones locales se esconden. Así, el objeto mismo sufre una imposición narrativa y la diversidad se anula.

La nueva exhibición muestra una problemática restauración de piezas maestras y, en vez de informar, crea confusión al revolver, incoherentemente, objetos procedentes de distintos períodos y áreas culturales y geográficas. Además, el video introductorio del museo expone la vigencia de la ideología con la que se construyó el Estado-nación, refiriéndose a un «imperdible viaje» en un museo «renovado, modernizado, dignificado como un museo de primer mundo». Esta cita hace referencia al anhelo de Occidente, promoviendo la identidad con base en una nacionalidad, un canal donde todos los ciudadanos somos iguales, una narrativa simplista donde nuestros ancestros «los Mayas» son la base de la nación y el «otro» superado por la modernidad. Esta transformación, discursiva, legitima la apropiación de la cultura maya, imprimiéndole un sello de patrimonio cultural de Guatemala para hacerla de todos los ciudadanos guatemaltecos, incluidos los criollos (hijos de españoles) y ladinos (no-indígenas) que también habitan en el país. Esta apropiación permite que las élites criollas y ladinas, que históricamente han tenido el poder económico, político e intelectual del país, tengan el poder en la administración institucional del patrimonio cultural. El discurso «3000 años de riqueza cultural» es la última versión institucional, presenta

matices neoliberales multiculturales, pero en esencia carga el mismo pensamiento con el que fueron concebidos los museos de la región a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. La narrativa de este museo reproduce el colonialismo porque no solo debilita los espacios institucionales para informar a la población acerca de la historia antigua crítica y bien gestionada, sino también porque las historias y relaciones locales existentes con todos los objetos en exhibición se continúan silenciando.

Una historia que se presenta como homogénea omite las múltiples violencias que representa el colonialismo, oculta las amenazas y retos que actualmente atravesamos en la construcción del conocimiento antiguo, presente y futuro. Una historia simple debilita el pensamiento, nos aleja de una problemática que nos pertenece a todxs y en la cual todxs debemos participar para transformarla, incluyendo sectores populares, académicos, campesinos, escuelas públicas y privadas, etc., espacios que como ciudadanxs y profesionales nos toca abrir para mirarnos, reconocernos y escucharnos, para nombrar los privilegios y las desigualdades con el fin de reducir la brecha de las historias negadas y alimentar la multivocalidad.

Si bien la remodelación del museo era urgente, esta millonaria intervención desaprovechó la oportunidad para trascender las narrativas coloniales impuestas sobre los objetos culturales. A casi treinta años de la firma de los Acuerdos de Paz, donde se reconoció la multiculturalidad en el país, espacios como este museo manifiestan los retos de una sociedad post-guerra que enfrenta enormes brechas de desigualdad y discriminación. No obstante, la controversia generada tras la apertura del museo en noviembre de 2023 también representa un punto de partida para activamente reflexionar en las prácticas museográficas hegemónicas, debatir sobre nuestras prácticas profesionales al investigar el pasado e integrar perspectivas informadas y respetuosas con la diversidad de historias indígenas que habitan en el país. Estos espacios los podemos transformar a través de la reflexión crítica y el debate entre múltiples sectores acerca de cómo estamos pensando, viviendo y disfrutando el patrimonio cultural; se pueden transformar en lugares amables para prácticas respetuosas que visibilicen todas las historias y relaciones personales, así como la diversidad de la cual se forma Guatemala. Pensarlos no como un mero objeto del pasado remoto destinado a combinarse a una ficha técnica, y más bien como un objeto que forma parte de una relación viva en el presente, que puede ser sagrado, que puede guardar energía, memorias, y que contiene historias íntimas.

Esfuerzos en el mundo nos pueden ser de guía para esta importante tarea; por ejemplo, el Museo Glenbow en Alberta, Canadá, conocido por la repatriación de materiales sagrados a sus comunidades y el uso de la auto-representación indígena. Este museo nos muestra preocupaciones sobre cómo comunicar historias incómodas y duras, como las sucedidas con las escuelas residenciales para «educar» indígenas en el siglo XIX, procesos catalogados como genocidas. La elaboración del guion museográfico de este museo se diseñó desde la voz de cuatro naciones Blackfoot, quienes decidieron que se hiciera un reconocimiento público del genocidio indígena, enfocándose en reconstruir su orgullo comunitario (Onciul, 2016). Otro ejemplo que puede servir como referencia es el Museo Comunitario Marange, al este de Zimbabwe, que surge como una colaboración desde los pueblos indígenas para integrar una curaduría indígena enfocada en contar las historias ausentes en los discursos hegemónicos. La curaduría de este museo reconoce que los objetos en exhibición están relacionados con rituales, prácticas e historias indígenas, que a su vez reflejan la multiplicidad de factores que enraízan los objetos culturales con su lugar, historia y cultura (Chipangura y Chipangura, 2020, pp. 16-17).

La reflexión de esta visita es sobre la urgencia que tenemos como sociedad de problematizar la concepción superficial de un patrimonio imaginado, que es un discurso incluyente y excluyente a la vez, una ambivalencia diseñada para que toda la ciudadanía se sienta orgullosa de ser guatemalteca por su pasado común, sin cuestionar al mismo tiempo el racismo estructural. Sin embargo, el desafío está en continuar el debate acerca de cómo alimentar espacios horizontales para la descolonización de las prácticas museográficas por las cuales no se silencien las epistemologías indígenas, y que muestren a su vez la diversidad de historias-relaciones de los objetos culturales de acuerdo con su contexto. **post(s)**

Referencias

Ascoli, H., Coy, N., y González-Reiche, L. (2023). Biografía tejida. *post(s), 9*, 178–203.

García, M. L. (2005). Weaving Words: Metaphor in Ixil Mayan Women's Discourses about Literacy. *Texas Linguistic Forum, 49*, 128–137.

Chipangura, N., y Chipangura, P. (2020). Community museums and rethinking the colonial frame of national museums in Zimbabwe. *Museum Management and Curatorship (1990), 35*(1), 36–56.

Hale, C. R. (2005). Neoliberal Multiculturalism: The Remaking of Cultural Rights and Racial Dominance in Central America. *Political and Legal Anthropology Review, 28*(1), 10–28.

López, K. R. (2021). *Mujeres tejedoras: Afuera somos exóticas, acá las «Marías»*. Plaza Pública.

Onciul, B. (2016). Chapter 2. Telling Hard Truths and the Process of Decolonising Indigenous Representations in Canadian Museums. En J. Kidd (ed.), *Challenging history in the museum: International perspectives* (1ra ed., pp. 33–46). Routledge.

Worley, P. M., y Palacios, R. M. (2019). *Unwriting Maya literature: Ts'íib as recorded knowledge*. The University of Arizona Press.

PORTAR CADÁVER ENCIMA DE LOS HOMBROS

Paola Correa

Paola Correa Acero, artista dedicada a la creación performativa. Coordina el laboratorio experimental de performance de la Fundación Cultural Waja y es parte de 3 Colectivo. Correo electrónico: paola_correa_acero@yahoo.com

- Magíster interdisciplinar en teatro y artes vivas por la Universidad Nacional de Colombia.

Resumen

Este es el relato escritural de *Bocano: colaboración caníbal*, una práctica artística de ánimo y espectro cadavérico. Su propósito es investigar y producir conocimiento sensible sobre una capa del proyecto de modernidad en Latinoamérica en tanto ruina y su estela en el modo de ser latinoamericano. La escritura emerge de lo acontecido en los laboratorios y encuentros de artes vivas diseñados y desplegados a partir de la metodología de creación de la superposición de lugares/ruina específicos en Bogotá (Colombia) y Guadalajara (México), como anuncio de mundos posibles, indeterminados y efímeros para el presente.

Palabras clave

ruina, cuerpo, Latinoamérica, memoria, modernidad

Carrying Corpse on Shoulders

Abstract

This written report portrays *Bocano: colaboración caníbal*, an artistic practice delving into the spectral and lively aspects of the corpse. Its purpose is to sensibly investigate and produce knowledge concerning a layer of the modernity project in Latin America as a ruin and its wake in the Latin American way of being. The narrative arises from what happened in living arts labs and gatherings meticulously designed and deployed through the methodology of overlapping specific places/ruins in Bogotá (Colombia) and Guadalajara (Mexico).[1]

Keywords

ruin, body, Latin America, memory, modernity

1 Traducción en colaboración con Andrés Eduardo Correa Montoya.

Fecha de envío: 20/06/2024
Fecha de aceptación: 29/07/2024
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3209
Cómo citar: Correa, P. (2025). Portar cadáver encima de los hombros. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 304-323). USFQ PRESS.



Obertura

de la política del abandono,
de las prácticas carroña,
de la inminente caída,
de lo hecho a pedazos,
de la vida en la grieta,
de la sin memoria,
de los rastros de la repetición,
de la interrupción del silencio,
de lo político del derrumbe,
de las situaciones cadáver,
de la decadencia, de lo sudaca,
del desamparo,
de los excluidos,
de la precariedad en todo,
de las pérdidas y de las ausencias,
de los lamentos,

del estruendo de la demolición,
de los ritos de muerte,

de los desentierros,
del tiempo que permanece,
de los lugares sin nombre,
del reclamo de la natura,
del trigo y del birote,
de la montaña que se ilumina,
del río que corre entre piedras,
de las poéticas pensativas,
de llevarse las manos a la cabeza,
de las miradas abrumadas,
de la lengua rota,
del movimiento quieto,
de las infecciones sociales,
de los virus políticos,
de las amnesias culturales,
del urbanismo canalla,
de los cuerpos/ruina,
de los proyectos/ruina...

Tanto el relato escritural que presento de Bocano: colaboración caníbal como los tópicos abordados, los términos y las reflexiones devienen de **un análisis singular** surgido de las **experiencias** vividas en el despliegue de la metodología de superposición, y no de razonamientos bibliográficos alrededor del proyecto de modernidad en Latinoamérica; de allí, la ausencia de referentes sobre tal materia en este texto. Esto responde a un interés personal de cuestionar, debatir y pensar sobre el canon de referenciación bibliográfico como norma en el marco académico de producción textual, pues siento necesario dar espacio a expresar lo que el cuerpo siente/piensa de un hacer/pensar que destila reflexiones singulares en forma de **pensamientos propios** distanciados de la verificación de hipótesis o de la instalación de verdades sobre las prácticas artísticas corporales; por lo mismo, esta escritura **se distancia** de la pretensión de convertirse en una mirada global o general sobre el proyecto de modernidad en Latinoamérica.

Ese interés/deseo personal se encamina hacia el compartir una experiencia como acto político/poético de provocación, diálogo, intercambio, duda y cuestionamiento hacia modos y *technés* propias de un territorio tan diverso, múltiple y complejo como el latinoamericano; en este caso, sobre la modernidad como un proyecto de muerte, excluyente y fragmentador que ha dejado efectos en el modo de ser múltiple latinoamericano. Así, este texto está escrito en primera persona y compuesto por **fragmentos (o voces textuales)** que configuran un corpus de sentido que no anhela ser una narrativa continua y mucho menos descriptiva; y, en cambio, se sitúa como una especie de ensayo en el que pongo mis reflexiones sobre las prácticas de laboratorio de creación y encuentro colaborativo acuerpado y superpuesto entre ruinas específicas en México y Colombia: el Complejo Agua Azul y la Antigua Central Camionera en Guadalajara, y la Estación de la Sabana y el Hospital San Juan de Dios en Bogotá.

La **metodología de superposición** planteada y sus dispositivos de salida surgieron de ese mismo modo: pensando, discutiendo, debatiendo, disintiendo sobre diversas maneras de imaginar otros mundos y modos de prácticas artísticas corporales alrededor del proyecto de modernidad en Guadalajara y Bogotá, con todas las limitaciones y problemas que esto puede implicar para un campo académico. Así, me arriesgo a ingresar en los **contextos académicos** de reflexión singular como fuente de conocimiento **valiosa** desde las prácticas artísticas en un contexto de las artes vivas, porque lo considero necesario y pertinente en tanto una forma de investigación corporal en las artes. Dicho esto, creo que el archivo y el repertorio material —extenso y profundo— producidos con la experiencia de *Bocano* guardan secretos para este presente, para que **de la muerte renazca la vida** y transformemos nuestros nichos compartidos con un ánimo y espectro cadavérico, con la intención de **desmantelar** los cuerpos, hacer preguntas sobre cómo los cuerpos latinoamericanos habitan los lugares/ruina, sus maneras de relacionarse con lo otro y de inventar mundos.

Bocano: colaboración caníbal[2] es una práctica artística con fuerza de actualización y señalamiento de unas formas de ser **sudaca,**[3] con la intención de compartir la producción de modos de hacer artísticos y conocimientos sensibles sobre el fallido proyecto de modernidad en Latinoamérica y sus conexiones con las políticas neoliberales. La invención de *Bocano* es un modo de hacer/ser artístico de pensamiento crítico, situado y performativo propio que toma la ruina material y la condición cadavérica como posibilidades corporales para crear mundos indeterminados y efímeros que emanan de la muerte en tanto cualidad de vida y resistencia de algunas naciones latinoamericanas. Esta práctica artística se despliega desde la metodología de creación de **superposición,** en la que coexisten varias capas de sentido y entrecruzamiento de las artes vivas, la memoria y el espacio público como potencia de descomposición para acuerpar el proyecto de modernidad en el presente.

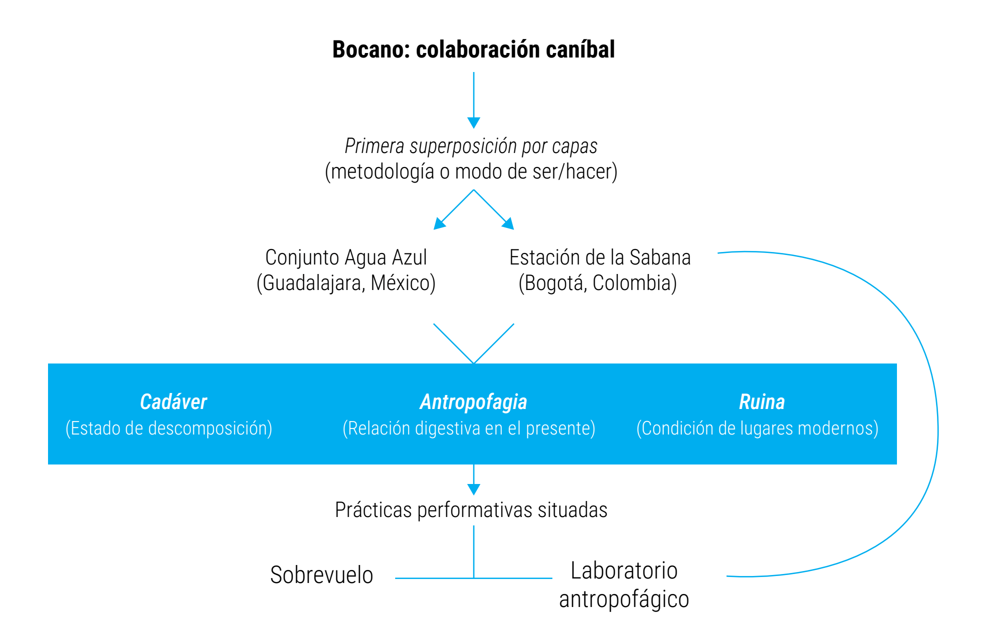


Figura 1. *Bocano: colaboración caníbal*. Mapa mental del modo de pensamiento/investigación, el sustrato conceptual, metodológico y de prácticas performativas diseñadas y realizadas en la primera superposición en la Estación de la Sabana, en Bogotá. Elaboración propia, 2023.

2 Colaboración artística creada en 2021 por las organizaciones Fundación Cultural Waja (Colombia) y Laboratorio puntoD (México), en cabeza de las artistas, investigadoras y gestoras culturales Olga Gutiérrez (México) y Paola Correa (Colombia). Esta colaboración se produjo en el marco de *Cuerpo etc. Encuentro de prácticas expandidas del movimiento en Suramérica*, una plataforma de creación, pensamiento, encuentro y producción de dispositivos, prácticas y formatos de artes vivas que invitó a un grupo de artistas de Suramérica y Europa a gestar diversas maneras de habitar la Estación de la Sabana en Bogotá (realizado del 2 al 6 de noviembre de 2021). *Cuerpo etc*. es un proyecto del Goethe-Institut bajo liderazgo, organización y curaduría del Goethe-Institut Kolumbien en coordinación con la Red de Artes Vivas.

3 Esta palabra es usada por algunas personas para referirse de forma despectiva e insultar a quienes somos de América del Sur, y aquí deseo resemantizarla como una expresión reaccionaria de autoafirmación *tropicalia* y de carga sincrética multiétnica cercana a las palabras cholo, pocho y corroncho, en alusión a quienes habitamos el Sur de cualquier territorio o lugar. En este discurso performativo, doy cuenta de mi manera de comprender el concepto de *tropicalia* referido: https://vimeo.com/815932922.

La **primera superposición** de esta colaboración caníbal acontece en 2021 en la Estación de la Sabana en Bogotá, superponiendo reflexiones entre este lugar y el Conjunto Agua Azul en Guadalajara, lugares/ruina expuestos a una condición de abandono y **descomposición** de responsabilidad del Estado. De allí nace la idea del **cadáver** y de la **antropofagia** como formas de relación corporal con las condiciones referidas de estos lugares, que responden a factos reales en estos dos territorios (desapariciones y desplazamientos forzados, masacres, fosas comunes, hornos crematorios, violencias, narcotráficos, entre otros hechos propios de estas dos naciones). Esta superposición se desplegó mediante **dos prácticas performativas situadas: sobrevuelo y laboratorio antropofágico,** realizadas con un grupo conformado por artistas de *Cuerpo etc.* y algunas participantes del proyecto interdisciplinar de creación artística corporal «Cuerpo y resistencia: prácticas artísticas de mujeres».[4]

En la práctica de **sobrevuelo** se acudió al formato de registro audiovisual en tanto metáfora del vuelo del ave carroñera como señalador de cadáveres, de cuerpos/cadáver y de cadáveres expuestos en México y en Colombia. Con este registro se han generado diversas composiciones con otros materiales producidos en el desarrollo de esta colaboración artística; a continuación, comparto uno de mi autoría.



Figura 2. Estación de la Sabana. Vista de ave carroñera sobrevolando el cuerpo/cadáver de la Estación de la Sabana, en Bogotá. Fotograma extraído del registro audiovisual realizado por Andrés Trujillo (2021), en el marco de *Cuerpo etc.*

4 Ver https://fundacionwaja.wixsite.com/cuerpoyresistencia. Página web del proyecto que tiene como propósito develar una serie de tensiones entre el cuerpo, la política, la protesta social y el género, para transformar imaginarios sexistas hacia las mujeres en el campo del arte. Las participantes, Sören Daniela Molano, Diana María Molina, Andrea Martínez, Omaira Joya, Sule Damaris Suárez y Andanza Colectivo (Angie Arango) se vincularon a las prácticas performativas situadas diseñadas en *Bocano* por invitación de *Cuerpo etc*. Este proyecto hace parte del laboratorio experimental de performance de la Fundación Cultural Waja, el cual codirijo desde 2010.

Sobrevuelo 1

Vestíbulo boca cadáver,
deleznable presente intensificado de desidia
lamentos del desarrollo con durmientes cortos,
la modernidad atorada tratando de salir al océano pacífico y atlántico,
olores a comidas preparadas por la «Casta de la Boca», pedazo de
ruina del paisaje citadino,
un silencio lleno de agonía y el devenir utópico de la vida

Estación de la Sabana en Bogotá, Colombia. Ella es un lugar que alberga la antigua Estación Central del Ferrocarril de la Sabana ubicada en Bogotá, en un sector de la ciudad que del augurio y la promesa del progreso pasó al fracaso y a la decadencia social. Fue construida entre 1913 y 1917, monumento nacional desde 1984, actualmente sede de la Policía de Tránsito Nacional. El ave nacional de Colombia (cóndor) encarna un Estado carroñero que gesta cadáveres para su propio alimento.

El laboratorio antropofágico de artes vivas se planteó como analogía de una digestión en el presente del cadáver expuesto de la Estación de la Sabana en Bogotá alrededor de la pregunta: ¿cómo poner el cuerpo para traer al presente el abandono, la memoria, la condición de ruina, los archivos y discursos del proyecto de modernidad en Latinoamérica? La superposición se inició analizando unos trabajos propios y previos en este lugar: la *performance*-instalación Impermanencias (2015) y la obra *(Re) Posición* (2020), de Olga Gutiérrez, en el Complejo Agua Azul en Guadalajara, y operó como un dispositivo provocador de un **estado de flujo vida-muerte-vida** a partir del cruce de tres **capas:** una, **el cadáver** (relación con la condición material, simbólica y territorial del lugar/ruina y cadáver expuesto de la Estación de la Sabana); dos, **la antropofagia** (un modo para devorar(nos) inquietudes y pensamientos en el presente); y tres, **la ruina** (situaciones cadavéricas individuales y compartidas en Latinoamérica). Estas capas se experimentaron en tres prácticas performativas situadas nombradas **cuerpo/cadáver, ritual salado y un rumor.**

Colaboración caníbal. Colaboración en la que el devorarse y el regurgitar son el suelo de la relación afectiva que se da entre seres, categorías, lugares y cuerpos que habitan o se encuentran con un sentido común.

Práctica artística. En una acepción lata, es hacer algo de acuerdo con una gramática propia, reiterar ese hacer permitiendo que la experiencia sensible transforme el propio hacer. El hacer en tanto *poiesis*, una creación/investigación de un algo concreto que genera sentidos de la propia práctica o sentidos nuevos que se revelan y desprenden de aquella. La práctica, que es multiforme, en el caso de *Bocano* tomó la forma de encuentros y laboratorios de creación de artes vivas.

Antropofagia. Forma de relación para desplegar una colaboración caníbal sustentada en una devoración mutua y en la superposición de situaciones, saberes, pensamientos y haceres relacionados con el cadáver, en Colombia y México. El devorar implica pasar por la boca, masticar, salivar y transformar para excretar nuevas manifestaciones y prácticas artísticas corporales, situadas y performativas, sobre el proyecto de modernidad en Latinoamérica en tanto ruina.

La práctica de **cuerpo/cadáver** se diseñó bajo la premisa de un proceso de metabolización (digestión) que se inició con la Itinerancia Boca-Ano: el tránsito de una ingesta de alimentos en el Cementerio Central que llegan a ser defecados en la Estación de la Sabana en Bogotá, el cual alimentó el espíritu de la producción de un cuerpo/cadáver a lo largo de este proceso de creación. Esta itinerancia se conformó por dos prácticas artísticas: un diálogo performativo «De cadáver a cadáver» y la itinerancia en sí misma.

Cadáver. Lugar, hecho y/o situación en estado de descomposición sin que aún llegue a ser putrefacto; esto quiere decir que se encuentra en un estado intermedio entre la vida y la muerte, un estado en que es necesario permanecer como potencia de vida.

Cuerpo/cadáver. Construcción simbólica y tangible de un ente contenedor de memorias singulares y colectivas alrededor de los múltiples conceptos, manifestaciones y situaciones cadavéricas que se asocian con las diversas expresiones de la muerte. El cuerpo/cadáver tiene la potencia de descomponerse para transformarse en vida, es decir que se mueve y viaja en un flujo de vida-muerte-vida. El cuerpo/cadáver se compone y alimenta de materias orgánicas provenientes de otros cuerpos, de otros cadáveres y de situaciones cadavéricas, lo que permite que pueda hacer tránsito entre mundos.

Cadáver expuesto. Que se expone, presenta y reconoce públicamente como referente histórico, patrimonial y/o de memoria de un país, sociedad o comunidad y que se manifiesta en forma ruinosa, abandonado, en descomposición y/o putrefacción. Su exposición como cadáver nutre planes de gobierno, políticas y acciones públicas. La exposición de este cadáver perpetúa imágenes de ruina y abandono. Colombia y México, por ejemplo, son cadáveres expuestos.

Las otras prácticas performativas que se diseñaron como parte del laboratorio antropofágico fueron: salivación y regurgitación, situaciones cadavéricas y sepultar al cuerpo/cadáver; se presentan brevemente algunas a continuación:

Colaboración. Forma afectiva de relación creativa para producir experiencias colectivas (enmascara múltiples facetas de la condición humana y sus relaciones con el mundo).

Lugar. Fragmento o porción de un espacio* para ser intervenido por el cuerpo y su accionar. *(Espacio: materia plástica abstracta que contiene lugares concretos).

Espacio público. Materia de un territorio que es de uso común, compartible y de acceso a todos quienes lo habitan. También puede ser entendido como lugar de sociabilidad en el que se manifiestan dinámicas de fuerzas que tensionan el accionar público-privado.

Vida-muerte-vida. Flujo continuo que habilita el tránsito entre mundos y umbrales energéticos y materiales para llegar a ser otra cosa o para crear nuevos mundos. Práctica creativa, corporal y de resistencia ante el fracaso del proyecto de modernidad en Latinoamérica y sus políticas de muerte.



Figura 4. Laboratorio antropofágico. Itinerancia Boca-Ano.[5] Fotogramas en el marco de *Cuerpo etc.* Paola Correa y Olga Gutiérrez, 2021.



Figura 5. Laboratorio antropofágico. Sepultar al cuerpo/cadáver.[6] Fotos de Andrés Trujillo y fotogramas de Paola Correa y Olga Gutiérrez, 2021.

5 Práctica performativa para entrar desde la experiencia corporal a esta colaboración caníbal. Se inició en el Café San Moritz en dirección al Cementerio Central y terminó en la Estación de la Sabana en Bogotá. Realizada el 1 de noviembre de 2021, en conmemoración de nuestros muertos.

6 Práctica performativa situada de tránsito de la muerte a la vida desde la vida de muerte. El cuerpo/cadáver hecho en colectivo fue sepultado en el Edificio 3 de la Estación de la Sabana donde funcionaba el archivo de la empresa estatal Ferrocarriles Nacionales de Colombia, liquidada por efectos de la desidia estatal entre 1989 y 1992.

La práctica performativa situada de **un rumor** se insertó en el laboratorio como viaje espectral del cadáver acudiendo al uso de frases que en el contexto de *Bocano* expresan un modo de ser latinoamericano: escritas por Paola Correa y Olga Gutiérrez a lo largo del proceso de investigación de la primera colaboración, en 2021, e impresas en camisetas, gorras, stickers y calzones que fueron distribuidos y circulados en distintos lugares de Bogotá. Su circulación se dio mediante la metodología cultural del chisme, compartida entre México y Colombia.

El **ritual salado** se pensó como una ceremonia entre dos universos premodernos: el ritual al dios Zapoteca Xipe Tótec, de México, y el imaginario sagrado de sal para el pueblo indígena Muisca, en Colombia. Esta última práctica incluyó dos acciones: **el lavado salado de pies y la ingesta de cuerpos de maíz**, realizadas en el Centro Cultural Casa del Nobel Gabriel García Márquez, en Zipaquirá.[7]

Este ritual salado se concibió como una limpieza y transformación para conjurar las decisiones estatales de ruina: lavamos los pies de los participantes con sal vigua y canibalizamos cuerpos de maíz que tuvieron vida por Gladys, trabajadora de una Plaza de Mercado en Bogotá invitada a realizar un viaje performativo en tren desde la antigua Estación de Tren de Usaquén hasta la antigua Estación de Tren en Zipaquirá. En el viaje ella amasó los cuerpos y en el Centro Cultural los asó para ser ingeridos por todos los comensales. Adicionalmente, el lavado de pies se apropió y realizó en Bogotá por Susurradoras como una superposición más de esta práctica performativa.

> Bogotá, Colombia[8]
> Del 19 de mayo a hoy 22 de mayo, 2021 - 6:13 p.m.
> Pocas palabras, aunque profundos pensamientos suspendidos en su anhelo de ser superpuestos

Encuerpamientos superpuestos. Ellos viajan por los ríos y llegan al mar, respiran tierra, en las noches dan besos fríos, deambulan entre los cañaduzales, murmuran a través de las paredes, se derrumban, paralizan el tiempo, escuchan las memorias antiguas, con su calor nos recuerdan el presente, recogen semillas, hojas, piedras, viven en las grietas del olvido, caminan acompañados en las estaciones-cementerios-terminales que movilizan pueblos.

¿Cuáles son los cadáveres que compartimos?
¿Qué heridas sociales e individuales compartimos?
¿Qué nos dicen las ruinas de los cadáveres/expuestos como potencia de vida?
¿Cómo sentimos los cadáveres en la construcción de nuestras sociedades?

7 **Primera nota recuerdo.** Zipaquirá es un municipio en el Departamento de Cundinamarca, en Colombia, antiguamente habitado por el pueblo indígena Muisca, en el cual hay una mina de sal de la que se extrae sal vigua (sal natural o sal virgen, en lengua quechua). La sal vigua es una sustancia sagrada para este pueblo y elemento de trueque en épocas coloniales, razón por la cual la actual carrera 7ma que atraviesa el centro de Bogotá antes tenía el nombre de Calle de la Sal.

8 **Segunda nota recuerdo.** He aquí una de dos epístolas que le escribí a Olga Gutiérrez como un ejercicio plástico de correspondencia virtual que surgió entre nosotras en el periodo de investigación de la primera superposición de *Bocano: colaboración caníbal* (abril-noviembre de 2021) en el marco de *Cuerpo etc.* En 2023, cuando organizamos las cartas de ida y vuelta, derretidas de risa nombramos a esta acción afectiva/reflexiva *Diálogo Guayabano y Deliciano*. Este recuerdo me hace saber que para gestar lazos, proyectos artísticos en colaboración y crear otros mundos se necesita de tiempo cualidad (el tiempo de la experiencia), intensidad de la presencia y disenso afectivo.

De los lugares. Los lugares también son cuerpos, energías que alojan y guardan las violencias; por eso gritan, se quiebran, se fisuran, se desmoronan, porque su piel ha recogido la inmundicia de la descomposición de la vida. Esos lugares/cadáver emanan aires polvorientos, frágiles, tan sutiles que a veces parecen invisibles e inaudibles, pero cuando se sienten, se observan, se escuchan con atención y se perciben agudamente, se superponen a los cuerpos que los transitan, que los habitan, que los conocen o que los recuerdan. Estar ahí, el cuerpo necesita estar en esos lugares/cadáver, largas permanencias acompañadas, un cuerpo en frente del otro, en frente de las locomotoras, un cuerpo sostenido por otro en las ventanas sin marcos carcomidas por carbones perdidos de su destino, un cuerpo acostado sobre otro en medio de los rieles abandonados del tren, pero llenos de vidas clorofilas. Sutilezas de los cuerpos, experimentos duales imaginados para habitar el lugar/cadáver.

Valle del Cauca, Cauca, Cundinamarca, Magdalena
Atlántico, Cesar, Santander, Caldas, Boyacá,
La Guajira, Antioquia, Bolívar, Tolima, Huila …

De los cuerpos. Los cuerpos latinoamericanos hemos estado heridos desde siempre, a donde vayamos transpiramos heridas, cuerpo a cuerpo y en secreto queremos saber de ellas, guardar las heridas de otros para luego exhalarlas en forma de eternas escrituras, en un papel infinito que se enrolla y desenrolla y guarda la eternidad de nuestras heridas trópicas. El tiempo recogerá cada huella, cada sonido que se revela y luego esa eterna herida será hecha fuego, hecha nada para renacer y crear mundos que saben del dolor, de la desaparición forzada, de los feminicidios, del desplazamiento interno, de la eterna espera.

De las memorias. Escuchar una y otra vez un audio hecho de muchas de voces que nos relatan historias, imágenes, evocaciones de los cadáveres patrimoniales que no han hecho más que construir una sin memoria, pero que hoy los imaginamos, pues la imaginación es el único camino poético que aún nos queda en medio de la necro realidad de estas naciones doloridas, abandonadas, desmanteladas. Ese audio hay que decirlo, nombrarlo, sacarlo para que lleguen nuevos aires que sean capaces de (con)mover
nuestros vínculos.

La **segunda superposición de *Bocano:*** *colaboración caníbal* se desarrolló entre 2022 y 2023 en forma de encuentro internacional e interdisciplinar de artes vivas, memoria y espacio público: «Cuerpo, territorio y colaboración». El encuentro se desarrolló en los lugares/ruina del Hospital San Juan de Dios en Bogotá, Colombia, y en la Antigua Central Camionera en Guadalajara, México. En este encuentro circularon ideas, referentes e imaginarios sobre la condición de ruina y sus modos de habitarla en el presente, para producir un diálogo intercultural entre Colombia y México, considerando que la ruina es una característica cultural e identitaria común de estos países. Para ello, se partió de los **interrogantes:** ¿qué es una ruina?, ¿qué tipos de lugares de ruina existen en los territorios involucrados?, ¿qué los produjo?, ¿cómo es nuestra relación corporal con esos lugares?, ¿qué dinámicas de vida existen alrededor?

«Cuerpo, territorio y colaboración» se organizó en dos grupos, uno en Guadalajara[9] y otro en Bogotá,[10] con los que se realizaron las prácticas performativas: unas en formato remoto en 2022 (somática de tubo digestivo, relatos/ruinas, reverberaciones) y otras fueron prácticas situadas que se experimentaron en cada uno de los lugares/ruina en 2023. Esto significó un giro en el modo de hacer/ser planteado en la primera superposición: por un lado, la *colaboración caníbal* cedió a la singularidad de cada territorio y, por otro, superpusimos nuestros cuerpos: viajé a Guadalajara a experimentar las prácticas antropofágicas propuestas por Olga, a desplegar dos prácticas que diseñé y a crear un gesto performance. Olga, a su vez, se trasladó a Bogotá a experimentar mis propuestas de prácticas performativas, a explorar una práctica somática que realizó en la Antigua Central Camionera y a producir una creación propia.

De este modo, se planteó **cruzar** la ruina con la antropofagia apelando a un proceso de creación de prácticas performativas y situadas como ruta de **investigación corporal**, y se acudió a un diseño diferenciado en cada lugar/ruina desde la urgencia de extender la metodología a procesos singulares de creación de los participantes. En función de la metodología de superposición, el encuentro produjo nuevas prácticas artísticas latinoamericanas, explorando y viviendo los lugares/ruina definidos en cada lugar y el fallo del proyecto de modernidad en tanto fuerza de creación de mundos que habilitan preguntas por las diferentes manifestaciones de violencia en nuestros contextos.

Proyecto de modernidad en Latinoamérica:[11]
políticas estatales cadavéricas, políticas públicas de abonando y de ruina.
¿Qué reclaman las ruinas latinoamericanas? ¿Cuál es la vida que habita la ruina?
¿Cómo activar un campo social y político desde la ruina latinoamericana?
¿Cómo habitar la ruina en el presente?

9 Participantes: Bárbara Muñoz de Cote, Norberto García, Sandra González, Fernando García y Gabriel Sánchez-Mejorada. Invitado, asesor arquitectónico y urbanístico: Oscar Núñez. Equipo Laboratorio puntoD: Oscar Corona, Karla Sosa, Avril Carrera, Norberto García. Diseñador: Luis Eduardo Gómez (Colombia). Registro fotográfico: Denisse Figueroa. Apoyo México: Secretaría de Cultura de Jalisco.

10 Participantes: B2B - Antón Ceballos (Venezuela) y David Caicedo (Colombia), Lesly Ferré (México), Colectivo Andanza (Yaqueline Parra Buitrago), Álvaro Cabrejo, Andrea Martínez, Andrés Felipe Marulanda, Federico Bautista, Heidy Sandoval, Justino Velandia, Laura Riaño Cabrera (Colombia), Invitado: Oscar Cortés Arenas. Registro fotográfico y diseñador: Luis Eduardo Gómez. Colaboración Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural y Secretaría Distrital de Salud.

11 **Tercera nota recuerdo.** Cuando conversé con Olga por primera vez en formato remoto en 2021, en Colombia estábamos viviendo una serie de manifestaciones sociales («estallido social») ante el anuncio de la reforma tributaria del gobierno del presidente Iván Duque, pero además, desencadenadas por múltiples factores de antaño. El descontento era supremo en un país que históricamente ha sido servil a las políticas capitalistas, entre ellas, las nefastas lógicas neoliberales (privatización de lo público, corrupción, marginación campesina, etc.); esto, sumado al contexto de la pandemia, nos había llevado a un nuevo límite. Las manifestaciones sociales fueron contrarrestadas con una represión excesiva por parte de la Fuerza Pública, un modo de hacer que ha perpetuado un ejercicio del poder estatal caracterizado por una violencia sobre los cuerpos por fuera de todos los marcos democráticos. Recuerdo que, como en otras épocas en Colombia, se respiraba miedo y muerte. En aquella reunión remota con Olga, hablamos de muchas cosas de nuestros contextos de vida y socio-políticos, y recuerdo con claridad que ella me relató algunos sucesos de violencia sobre los cuerpos en Guadalajara. En mi memoria se guardó la imagen de «un olor bien gacho» en las calles tapatías: se trataba de un tráiler con 257 cadáveres sin reclamar que por ley no se podían incinerar, por haber fallecido en hechos violentos y que el Estado «decidió» movilizar de un municipio a otro sin saber qué hacer. Para mí, esa imagen era una especie de carro-morgue viviente, espejo de los efectos del neoliberalismo aquí y allá.

Las prácticas situadas en Guadalajara, diseñadas por Olga, respondieron a una superposición entre la Antigua Central Camionera como organismo vivo —cuerpo humano/cuerpo ruina—, sus tensiones adentro/afuera, las referencias de muerte de pueblos originarios mesoamericanos —Xipe Tótec, quien se desolló para dar de comer a su pueblo como un acto de renovación— y la relación somática con la ruina para activar el imaginario de microbiótica del lugar e identificar sus geopolíticas y contextos.

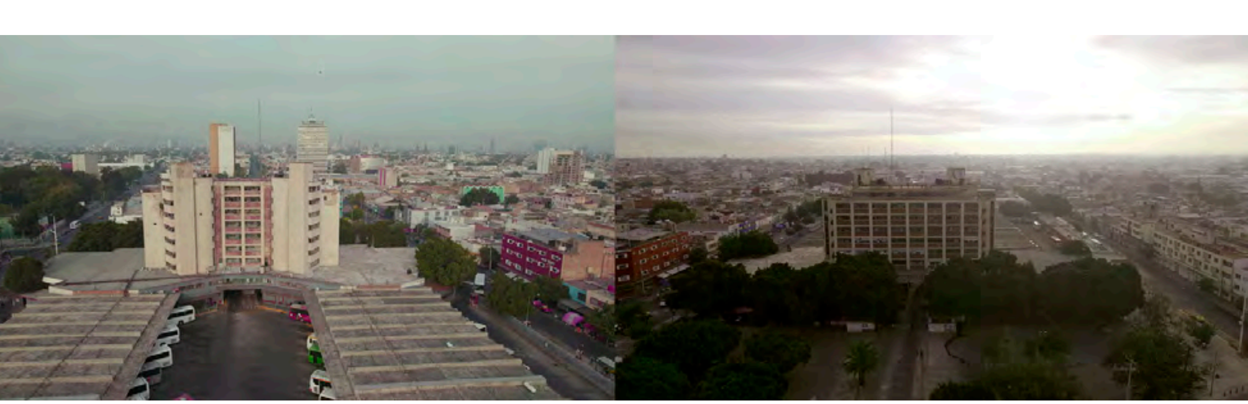


Figura 6. Antigua Central Camionera, Guadalajara, México. Vista de ave carroñera sobrevolando la ruina del lugar. Fotogramas extraídos de un registro audiovisual realizado por Carlos Winik Dueñas Infante, 2022.

Antigua Central Camionera en Guadalajara, México. Ella busca el sol, un ir hacia arriba en sus siete niveles de ventanales rotos, de muebles antiguos y, por supuesto, con un destacado sistema de segregación social propio del proyecto de modernidad. A un costado del Conjunto Agua Azul, en 1955, se inauguró la Antigua Central Camionera de Guadalajara, expresión del movimiento moderno en la arquitectura. La Antigua Central se puso encima de otro antiguo, el Estadio Municipal de Béisbol (1925) que antes se posó sobre el panteón De Los Ángeles (1829): mortuoria morada en forma de «capirotada» para aquellos tocados por la enfermedad de las arterias comerciales contagiados por agua —sobre todo los pobres de los suburbios—.

Bocano: colaboración caníbal

SEGUNDA SUPERPOSICIÓN
(metodología o modo de ser/hacer)

Antropofagia
Incorporar al otro, lo intermedial e híbrido/
imaginarios de muerte de pueblos originarios

Ruina
Activaciones corporales de la ruina en el presente/
reconstituir, detonar estados de suspensión

Prácticas situadas

Antigua Central Camionera
(Guadalajara, México)

Hospital San Juan de Dios
(Bogotá, Colombia)

Microbiótica del territorio
Laboratorio de prácticas antropofágicas

Organismo vivo
Práctica somática del cuerpo al espacio (adentro-afuera)
Relatos personales

Antropofagia
Devorar el deseo
Devorando al otro
Comer/
comerse el espacio

Dar ánima
Abrir el hacer singular
Repetición de la caída:
reflejo del agotamiento
de la modernidad

Xipe Tótec
Activaciones e instalaciones

Experiencia de flujo entre activaciones de los participantes en la ruina: cuerpo astral, violencia, memoria personal, sonidos ambulantes, punto geodésico, antropofagia cultural.

Tiempo muerto

Hacer del cuerpo: experiencias diagnósticas
Laboratorio de prácticas performativas

Deriva hospitalaria
Desjerarquizar la mirada
El deseo se hace presente:
pulsión vida-muerte-vida

Amasar el pensamiento
La Hortúa, el susurro, el pan
Órganos/organización

Accionar el abandono
Memorias/objetos/hospital
Emplazar la memoria/
activar la propia ruina

Estelas necróticas: dislocaciones de vida
Muestra de procesos performativos *in situ*

Presente de la ruina en los participantes: ser/saliva y agua, estado-nación coloide, peso muerto, ausencias, memorias esclusas, luchas sociales, desidia, cirugías políticas, archivo.

Umbra/es dialécticos

Conversatorios sobre las activaciones y muestras

Figura 7. Segunda superposición. Mapa mental de conceptos y contenidos de las prácticas situadas (antropofágicas y performativas) diseñadas y experimentadas en la Antigua Central Camionera en Guadalajara y en el Hospital San Juan de Dios en Bogotá. Elaboración propia, 2023.

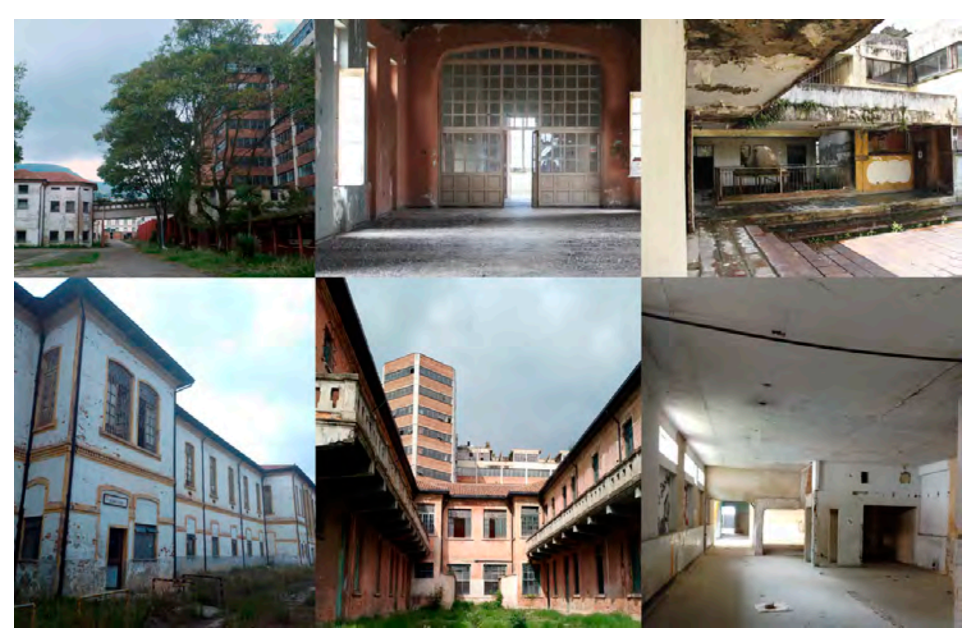


Figura 8. Hospital San Juan de Dios,[12] Bogotá. Foto: Paola Correa, 2022.

Hospital San Juan de Dios en Bogotá, Colombia. Trigo, caballerizas, extramuros, pobres, enfermos, heridos, locos, indigentes, estos, aquellos, los nadie, expulsados por la fuerza de la modernidad y del neoliberalismo. Tierra pública, podrida en sus cimientos, corrupción, patrimonio de abandono, legado del padre, ¿padre?, tu querido y decaído San Juan, eres un hijo de padre, de un puto padre que te dejó solo, perdido en medio de la Avenida de la Hortúa y esa carrera décima para el progreso que te fracturó en dos, cerca de la inmunda Avenida Caracas.

Las prácticas performativas que creé para Bogotá —*Hacer del cuerpo: experiencias diagnósticas*— surgieron de la intención de recuperar el encuentro que ha roto el proyecto de modernidad desde el arraigo, la palabra que habita y el dolor (*pathos*), en superposición con la imagen del ave carroñera (depredación económica, social y política del neoliberalismo); una ruta sensible para descolocar la productividad del cuerpo y resistir a esa ave rapaz que quiere desmantelar el vínculo social y, en cambio, producir poéticas que revelen

12 Institución pública que se fundó para atender a población en situación de pobreza. Actualmente se ubica en el sur de Bogotá. La construcción del conjunto hospitalario se inició en 1913, con tres pabellones: la administración (manicomio moderno), el San Roque y el San Jorge (hombres y mujeres tranquilas), ocupados hasta 1917 por afectados de un terremoto y no por los pacientes esperados. Desde 1919 se construyeron nuevos pabellones para quemados, para cirugía plástica y el edificio de cocinas. En 1921 había ocho edificios deteriorados y una crisis económica que llevó a un concurso arquitectónico que ganó Pablo de la Cruz (18 nuevos pabellones para farmacia, casa para médicos, capilla, enfermedades tropicales, maternidad, caballerizas), proyecto que no fue concluido en su totalidad y sin embargo inaugurado en 1926. Para 1950, el Hospital fue insuficiente y sufrió profundos cambios, luego una toma estudiantil en 1975 y su caída en el marco de la Ley 100 de 1993 (creación del sistema social integral). En 2001 se cerró definitivamente por una crisis laboral y administrativa que llevó a muchos médicos y enfermeras a residir allí. En 2002 el hospital fue declarado Monumento Nacional. Desde 2015 se retomó la reconstrucción y recuperación de esta ruina viva.

lo oculto de la ruina del Hospital San Juan de Dios. También invité al artista Oscar Cortés a diseñar un laboratorio de artes vivas sobre la memoria y el abandono para abrir y sumar a las posibilidades de creación *in situ*.

La práctica de deriva hospitalaria fue la apertura a la ruina del Hospital San Juan de Dios: una deriva que realicé ligando respiración colectiva, escucha propia del aparato digestivo y excreción compartida del pensamiento hacia un desjerarquizar la mirada de la ruina y convocar el deseo desde la pulsión de vida-muerte-vida que emana de sus edificaciones y espacios. La deriva cerró con una práctica de ombligada (sentir la tierra con el ombligo) en un sector que fue fosa común de algunos hechos violentos en la historia de Bogotá y que hoy es una cancha de fútbol en medio de una capilla/convento y un asilo. Dar ánima la diseñé para la Antigua Central Camionera a partir de una superposición de los lugares sobre los que se construyó esta ruina (panteón y estadio deportivo); desde allí, invité a los participantes a reconocer cómo el decaimiento de la ruina se posa en sus cuerpos mediante la acción repetitiva de la caída colectiva para mover la energía de los muertos y dar ánima a la ruina.

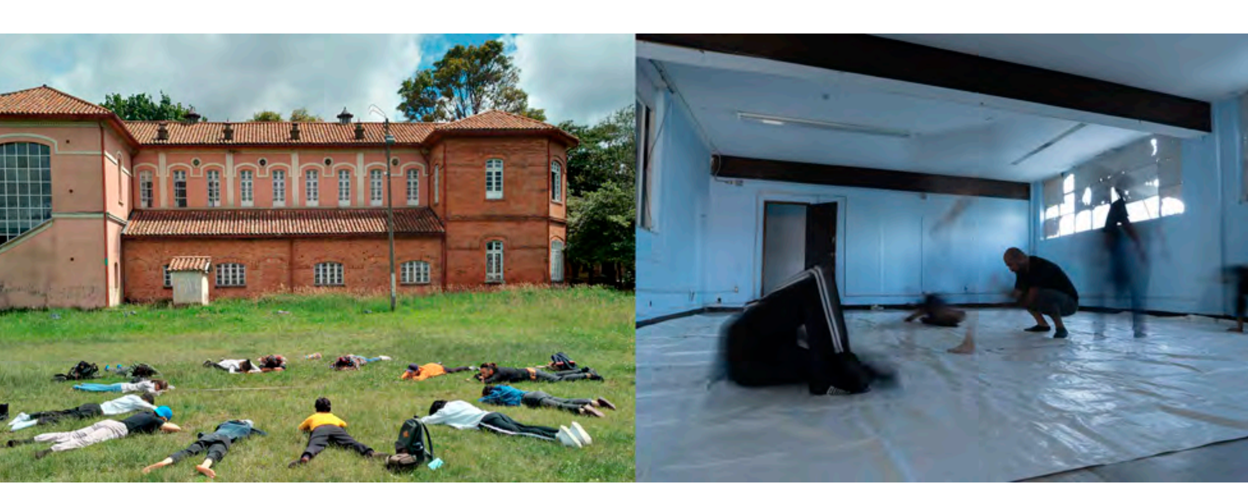


Figura 9. *Hacer del cuerpo: experiencias diagnósticas*. Deriva hospitalaria y Dar ánima. Prácticas situadas de apertura, experimentación y exploraciones corporales en ruinas latinas. Foto de la izquierda por Paola Correa, foto de la derecha por Denisse Figueroa, 2023.

Devorar el deseo partió de mi interés por ubicar la antropofagia en la Antigua Central Camionera como una metáfora de tragar al otro a partir de una práctica performativa con tres materialidades: salivar en escritura el deseo, emplazar el deseo en la ruina, devorar el deseo del otro para poner en espacio el deseo ajeno (deseo desearme). La intención fue abrir en colectivo los procesos singulares de creación. La práctica se lanzó hacia imaginarios de heridas sociales y contextos de realidad de los países en colaboración, tales como desapariciones perpetradas por el Estado, violencia indiscriminada sobre los cuerpos, feminicidios, gentrificación, masacres, esterilizaciones engañosas, entre otras. Asimismo, se instaló la duda de cómo habitar la manifestación de la vida, a partir de un reconocimiento sensible del consentir la transformación corporal desde la propia práctica artística.

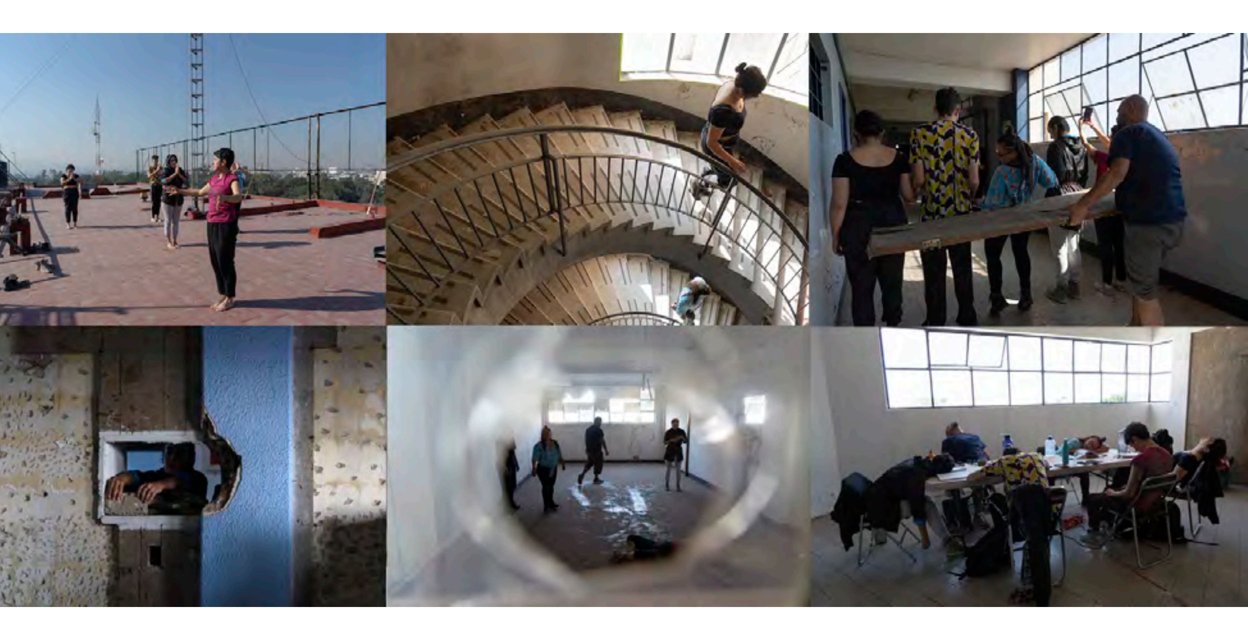


Figura 10. Microbiótica del territorio. Devorar el deseo. Práctica de antropofagia para sentir el deseo. Foto: Denisse Figueroa, 2023.



Figura 11. *Hacer del cuerpo: experiencias diagnósticas.* Amasar el pensamiento. Foto: Luis Eduardo Gómez, 2023.

Amasar el pensamiento derivó de un antecedente histórico que llamó mi atención sobre el Hospital San Juan de Dios. En el predio en donde se ubica esta ruina funcionaba un molino de trigo con una gran reserva de agua, convocando mi memoria hacia uno de los alimentos más antiguos del mundo y que hace parte de la cultura bogotana: el pan. También incorporé el susurro para poner la voz y empujar a los participantes a un estado meditativo de amasar la ruina, los pensamientos, la emergencia de las memorias y los pulsos del edificio administrativo que antes se proyectó para un manicomio y que en los últimos años fue destinado para asuntos inmunológicos. La práctica comenzó individual, pero la materia (harina, agua y levadura) la tornó un juego colectivo que redundó en gestos escultóricos, en cuerpos de trigo dispersos en el complejo hospitalario, que en el presente aspira volver a ser emblema latinoamericano en salud.

comer almendras para atraer a las Hermanas de la Caridad,
preparar galletas con mermelada para develar lo oculto,
pelar papayas para cuestionar el poder del abandono,
cortar zanahorias en apoyo a las luchas sociales,
chupar mango en reclamo de la salud como derecho fundamental...

La superposición en ambas ruinas contempló la investigación/creación de activaciones, instalaciones, prácticas performativas y dispositivos de los participantes, así como **diálogos reflexivos y críticos** sobre aquellas. Estas prácticas se nombraron Xipe Tótec, en Guadalajara, y Estelas necróticas: dislocaciones de vida, en Bogotá, las cuales operaron como **resonancia o espejo** de los síntomas de las nefastas consecuencias, malestares y muertes que ha dejado **el rastro del proyecto de modernidad** en la mayoría de los países latinoamericanos y sus **conexiones con las políticas neoliberales**, manifestadas con la pretensión de pasar por encima de la garantía de los derechos fundamentales, acabar con las luchas por la dignidad laboral y romper todo vínculo con lo colectivo, con la necesidad de la cercanía y el cuidado mancomunado.

Para la cosmovisión de pueblos originarios de Mesoamérica, Xipe Tótec es la deidad que alimentó a la humanidad con su piel (el desollado), como símbolo de darse a la muerte para que germine la vida; así, **las prácticas gestadas en la Antigua Central Camionera en Guadalajara** nutrieron y activaron el estado de ruina del lugar en un vínculo somático entre el cuerpo, ese espacio y su representación en el presente. Las activaciones giraron alrededor de reflexiones del cuerpo astral como práctica antropofágica, el factor de violencia común sobre los cuerpos que atraviesan ciertos sectores en Bogotá y Guadalajara, la relación del adentro con el afuera, las conexiones de la memoria personal con el vínculo del lugar/ruina, la creación de objetos con materiales hallados en el laboratorio, un discurso sobre América Latina en medio de vendedores ambulantes, el señalamiento de la Central como centro de la modernidad y un dispositivo fantasmagórico híbrido entre un personaje del carnaval de Barranquilla de Colombia y el pan birote propio de Guadalajara, en tanto báculo activador de una polisemia de lecturas culturales.



Figura 12. Activaciones, instalaciones, dispositivos en la Antigua Central Camionera en Guadalajara, México. Foto: Denisse Figueroa, 2023.

Por su parte, la apertura de los procesos de creación del laboratorio de prácticas performativas en el Hospital San Juan de Dios de Bogotá se nombró **Estelas necróticas: dislocaciones de vida**, por los diversos sentidos manifestados en las prácticas performativas desde relaciones fisiológicas sobre la enfermedad como metáfora de nuestra sociedad, los imaginarios de Estado-nación, las ausencias de quienes fueron sacados a la fuerza del lugar por reclamar sus derechos laborales, las cirugías políticas neoliberales a las instituciones públicas de salud, los archivos muertos y los espectros de este lugar/ruina como proyecto insignia de la modernidad y la salud latinoamericana.

Habitar las ruinas de la Antigua Central Camionera y del Hospital San Juan de Dios evidenció la **urgencia** de abrazar las fuerzas mortuorias que transitan por estos lugares, que más allá de edificios, escaleras, pabellones, jardines, locales comerciales y parqueaderos, son estelas necróticas de la indeterminación de un presente y de un futuro que quizás es una ruina, pero viva, en sus resquicios y erecciones para no dejarse tumbar ni desaparecer por los **Estados carroña.** Pareciera que el abandono continuo, las heridas en los cuerpos hechos ventanas rotas, puertas sin marcos, baños sin agua, consultorios sin camillas o jardines sin plantas, nos hablaran de los únicos nichos que podemos recuperar para no sucumbir ante la **inminente caída del sistema capitalista**. Estar adentro con un profundo deseo de trastocar el afuera, algo cercano a una práctica espiritual para estas ruinas que también son seres, que constelan el imaginario de ciudades insignias de unos países desmerecidos por el progreso. ¡Por fortuna!, me alejo de ese progreso tocando las paredes con el pan birote como un báculo: símbolo de la castración cultural que la Iglesia quiso imponer a unos habitantes que no tenían miedo de lo propio, de la **sangre caliente y oscura**, de la negritud del cuerpo, de la inexistencia de lo blanco, de las contaminaciones del lenguaje, de las formas de ser latinoamericanas y de creer que la realidad se nutre de los chismes inventados por imperios ladrones de cuanto produce la tierra o el mar...



Figura 13. Muestra de los procesos performativos de los participantes en el Hospital San Juan de Dios en Bogotá. Foto: Luis Eduardo Gómez, 2023.

Queremos espacio para el pensar del **cuerpo**, para el saber del cuerpo, para el decir del cuerpo, este que conoce el mundo de tan insólitas formas, que se toca, que se humedece, que se luxa, ese que no perece ante unas ruinas y en cambio abre fisuras para producir conocimientos sobre el estar aquí en el mundo. Tragar y escupir al mismo tiempo una acción reiterada de lo que no llegará a ser, **la promesa es el fallo**, un tiempo detenido a la mitad de la velocidad urbana, un extraño Xipe Tótec patas arriba al final de la calle de Niños Héroes, o una torre quirúrgica que parece una infiltrada al lado del resistente barrio Policarpa Salavarrieta: lugares/ruina sectarios, excluyentes tal cual ciertas sociedades miasmáticas del siglo XXI.

De la misma manera que el agua pasa subordinada cercana o por debajo de estos lugares/ruina y en forma de infiltraciones se revela, no hay necesidad de esperar el fin del mundo ni las más grandes catástrofes; todo y todos nos manifestaremos con ímpetu en función de nuevas maneras de comprender que aún hay mundos por descubrir entre lo desechado, los muebles viejos, las infecciones volátiles y la aparente devastación que nosotros mismos hemos provocado. **¡Es momento de re(hacernos)!** En compañía de la muerte y la cadaverina como materias/estados de mutación y repositorios de otra vida... Pistas, estas no son sino pistas de lo que está por(venir). **post(s)**

LA REBELIÓN DE LAS ÁNIMAS, O SEIS TESIS SOBRE LA TIERRA PROMETIDA

Fernando Martín Velazco

Los testimonios que componen este texto han sido posibles gracias al apoyo de distintos programas artísticos. Mi agradecimiento al programa Teatro para el Fin del Mundo (México), a la residencia AIR InSilo (Austria), y al ciclo artístico de Al Balad (Arabia Saudita). Mi gratitud está también con los compañeros de estos viajes y sus inesperados informantes. Lo dedico a mi padre, cuyos relatos y ejemplo alentaron esta búsqueda.

Fernando Martín Velazco, narrador, artista en medios alternativos y creador escénico. Su trabajo se centra en el campo de las artes expandidas y la literatura performativa, partiendo de procesos de investigación en espacios naturales.
Correo electrónico: c@stultiferanavis.institute

Resumen

Como consecuencia de la práctica expedicionaria, el autor ha visitado ruinas de distintos continentes, ecosistemas y culturas. Durante ese proceso ha escuchado narraciones que, pese a su lejanía unas de las otras, coinciden en suponer que estos espacios son habitados por presencias que se resisten contra las nociones de lo humano, de lo urbano y de lo político; pero sobre todo, que la naturaleza de tales presencias constituye una fuerza «anómica», y por tanto antimesiánica. Este texto ensaya una filosofía de la historia que condensa estas expresiones múltiples sobre el espacio no asimilado.

Palabras clave

nomos, ánomos, ánimas, no-humano, territorio, posthumanismo, cyborg

The Rebellion of the Souls, or Six Theses on the Promised Land

Abstract

As a result of his expeditionary practice, the author has visited ruins from different continents, ecosystems, and cultures. During these journeys, he has encountered stories that despite their distance from each other, share the idea that these spaces are inhabited by entities that challenge the notions of the human, the urban, and the political. It highlights the nature of these spaces to constitute an 'anomic' power, and therefore, an anti-messianic. This text aims at the philosophy of history that condenses these multiple expressions about the unassimilated space.

Keywords

nomos, anomes, animas, non-human, territory, posthumanism, cyborg

Fecha de envío: 15/07/2024
Fecha de aceptación: 07/04/2025
DOI: https://doi.org/10.18272/posts.v11i1.3394
Cómo citar: Velazco, M. (2025). La rebelión de las ánimas, o seis tesis sobre la tierra prometida. En *post(s)*, volumen 11 (pp. 324-339). USFQ PRESS.



Una incierta mutación del grano[1] aparecida en el Creciente Fértil habría provocado el surgimiento de una sociedad agrícola y su posterior despliegue urbano. No se destacaría el hecho frente a casos análogos,[2] de no ser por engendrarse en este el *ethos* expansivo —y manifiestamente mesiánico— de lo que se llamará Occidente.

Acostumbrados a la recolección en bosques y riberas silvestres, los agricultores del Neolítico habrían arado sin previsión de la erosión, encenagando valles, precipitando cultivos en incipientes salitrales y transformando praderas en desiertos. Podría pensarse entonces que la degradación de la antes fértil tierra correspondía a fuerzas inasibles que supeditaban los destinos de los suelos, de las bestias y de los hombres. Y acaso esa tierra yerta, al ser abandonada, albergaría a los muertos que al cabo de diez generaciones no tendrían más nombre que el de la Hecatombe.

En algún momento los agricultores se desplazaron junto a su ganado y sus semillas hacia la ribera del mar Egeo y se convirtieron en colonos en tierras occidentales. Pero pronto esas nuevas comarcas y sus ecosistemas frágiles se despoblarían de bosques, desecando a su vez los ríos y arruinando las tierras de cultivo, provocando así una nueva gran migración, tras haber olvidado la previa.

Por su parte, a los márgenes de aquellas incipientes urbes otros hombres y mujeres vivían al amparo de regiones no asimiladas al cultivo: parajes donde las semillas no germinaban —ni, con ello, el tiempo—, donde las bestias vivían al amparo de espíritus —sin amos— y donde era aún desconocida —y acaso imaginable— aquella vaga noción de «hogar».[3]

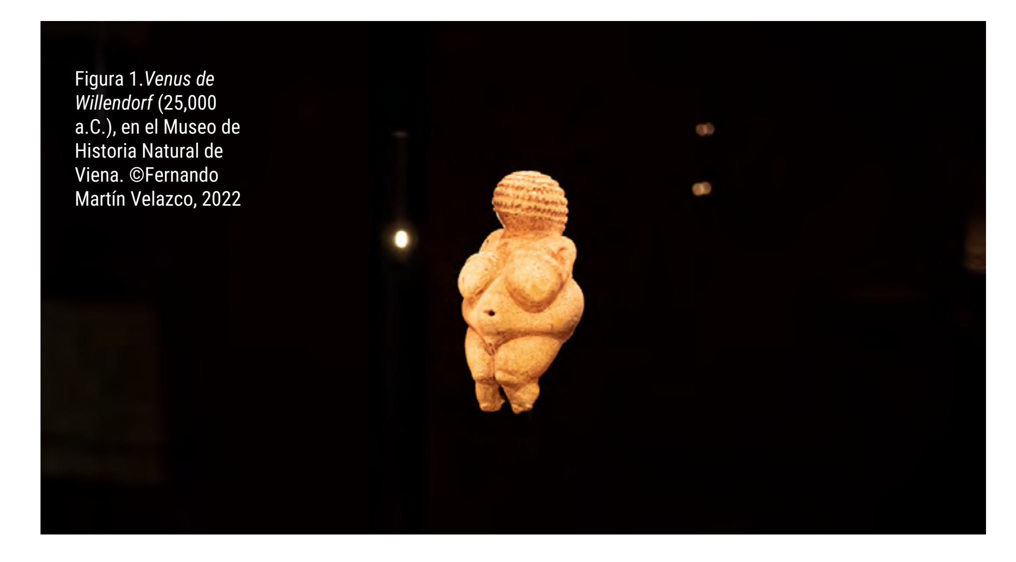


Figura 1. *Venus de Willendorf* (25,000 a.C.), en el Museo de Historia Natural de Viena. ©Fernando Martín Velazco, 2022

1 «El fruto nutricio», «la semilla preciosa» mencionada por Walter Benjamin en su XV tesis.

2 Se ha referido aquí a la mutación del trigo en Asia Menor de la cual surgieron las gramíneas domésticas, y que de acuerdo con Vere Gordon Childe habría dado origen a la revolución urbana del neolítico. Los casos de otras plantaciones —surgidos por selección natural o artificial— habrían facilitado desarrollos en otros contextos: las altiplanicies mexicanas (cultura del maíz), ciertas regiones de China (cultura del arroz), los Andes sudamericanos (cultura de la patata) o del África subsahariana (cultura del sorgo).

3 Entendido aquí desde el concepto aristotélico de *oikía*.

Hacia el Mesolítico, los labradores y sus granos inusuales llegaron a un paraje insólito. En las tierras altas de Moravia, la precipitación era moderada —lo que permitía almacenar las cosechas—, los inviernos fríos y los veranos cálidos; y el caudal del Danubio, constante. Aquel suelo oscuro y resiliente[4] permitiría a los agricultores perpetuarse por más generaciones que sus antepasados. Y la tierra les fue propicia. Los muertos sembrados en las postrimerías de sus cultivos se fueron acumulando, lo que brindó a su progenie la fuerza de su espíritu.



Figura 2. Campos de cultivo en el Weinviertel de Europa Central, sitio de origen de la cultura LBK. ©Fernando Martín Velazco, 2022.

Y la tierra dio sus frutos, y una descendencia más cuantiosa que el número de las estrellas mensurables les fue otorgada a los poseedores de la semilla. Luego de algunas generaciones surgió un dilema: ¿dónde vivirían los hijos infinitos si —pese a su riqueza— la tierra daba frutos limitados?

Los vástagos excedentes fueron expulsados de aquellas primeras aldeas. Latía en ellos aún la pulsación por una prometida tierra, pero sabían que cualquier nuevo asentamiento adolecería del sacro poderío que los enterrados brindaban a los terratenientes. Fue en aquella despiadada orfandad —por la tierra, por sus muertos— que durante sus

4 El contacto de los primeros grupos agricultores en llegar a Europa Central con el tipo de suelo «chernozem» —rico en humus y minerales— habría permitido el desarrollo intensivo de la agricultura y la expresión cultural de la cerámica de bandas (*Linearbandkeramik*, también abreviada LBK).

desplazamientos emergió entre ellos una noción extravagante: la de una promesa ligada a la tierra venidera y el amparo, en su búsqueda, de una deidad errante.

En cada nueva instauración, el espacio agreste parecía defenderse. Resistían la asimilación las indómitas criaturas, los habitantes transitorios, los suelos que escupían la semilla advenediza y los parajes exteriores. Cada cierto tiempo algún asentamiento colapsaba, siendo devorado nuevamente por las matas y las bestias; legando tras de sí un campo de ruinas. Se habrá supuesto que una maldición corroía aquellos espacios —que un embrujo se ceñía en los sitios donde un hogar no germinaba—. Por ello, a cada nuevo asentamiento —y a su reposición rotatoria— le fue antepuesto un ritual consagratorio y una ley que ordenaba, más allá de la presencia, el nombre de un sitio y su puntual pertenencia.

Y las tierras propicias se agotaron. En apenas cien generaciones, todo continente fue erogado según la norma apostólica: se estableció una universalidad para las almas cuyo dominio no se limitaba al mundo de los vivos y el eón presente, sino a la eternidad.

*

Acaso la pregunta sería: ¿qué rige a las ánimas?; ¿qué lógica media entre ellas y la tierra, qué alcance tiene el vigor de su voluntad?

En la región Huasteca, en el centro y noreste de México, las comunidades Teenek distinguen a los *muertos cercanos* de los *abuelos que ya no conocen*. Rituales dirigidos a ambos tipos de antecesores son, desde su visión, indispensables.[5] A estos se suma un tercer grupo, que nombra a los *antepasados prehumanos:* los Baatsik'. Según esta doctrina, las ánimas primigenias se ocultaron bajo la tierra con el advenimiento del sol y rigen los destinos del Alte', como se llama al espacio silvestre no socializado y alejado del hogar. Una convicción similar guardan los vecinos Nahuas, para quienes los Tlalchanej son los señores que cuidan de la tierra y encarnan a las ánimas de las humanidades fallidas.

La visión huasteca, alimentada por el sincretismo de diversas culturas amerindias y la judeocristiana, estipula una distinción entre las ánimas que atañe directamente a la distribución del territorio: a diferencia del hogar humano, de la villa o del sembradío, el Alte' —refugio de bestias y de la maleza indómita— es una circunscripción exclusiva de los espíritus. Por lo tanto, toda actividad humana allí deberá ser temporal; y cada incursión, mediada por rituales premonitorios y consultas. En caso de no contar con la venia de los guardianes del Alte' e infringir en este para establecer un asentamiento o cultivar un sembradío, los Baatsik' velarán por la destrucción de toda obra humana y de quienes la habiten. Según este principio, aquellos sembradíos arruinados por las bestias agrestes, los meteoros, el efecto de las epidemias y las guerras sobre los territorios, las ruinas recientes y antiguas abandonadas a su suerte, e incluso aquellas patologías modernamente asociadas a la locura serían en su conjunto el reflejo de la fuerza restauradora del Alte' y la manifestación palmaria del influjo destructor de las ánimas prehumanas alrededor del orbe.

5 Acaso aquellos difuntos de los que ya no queda memoria aún puedan interceder por los vivos y, en su tránsito periódico por el territorio, devolver algún legado extraviado.

Figura 3. Paisajes de la región Huasteca (centro y noreste de México). ©Fernando Martín Velazco, 2019-2021.

Visiones comparables han sido halladas en los distintos territorios de lo que en su conjunto ha sido denominado América.[6] He sido referido en Engabao, en el Pacífico ecuatoriano, sobre los antiguos enterrados vivos que resguardan el cerro adyacente, así como los ritos seguidos por los miembros de aquella comunidad ancestral para apaciguar a las ánimas de los *antepasados sin nombre*. De igual manera, al suroeste de los Estados Unidos he escuchado entre los Navajo sobre un particular tipo de *santos de épocas remotas*, Diyin diné, los cuales encarnan la sabiduría de las montañas y cuya intercesión es indispensable para los actos cotidianos.

Estando en Baja California Sur, en el Pacífico mexicano, donde la lengua y las costumbres indígenas fueron extirpadas, una sanadora Kiliwa-Pa Ipai[7] me ha hecho entender que a ojos de su doctrina solo es posible congraciar las obras humanas con la venia de las ánimas que ahí yacen desde tiempos inmemoriales —pues ni el legado ni el rito de los advenedizos tendría fuero sobre el territorio ocupado—. Más allá del linaje, la discontinuidad del rito estaría provocando un quebranto general del usufructo. El conflicto territorial, que alcanza su propia demarcación al norte de esa misma extensa península, tendría en este caso implicaciones aun más dramáticas: la repartición de tierras en esquemas de producción agroindustrial sin connivencia de los espíritus protectores; lo que estaría desintegrando el marco de ritualidad seminómada que permitía el uso legítimo del territorio para la supervivencia. El quebranto está fundado, así, no en la irrupción de linajes

6 En *La mirada del jaguar*, Viveiros de Castro relata cómo para algunas tribus amazónicas el riesgo de entrar a la selva no es tanto por los animales que en ella habitan sino por los encuentros con los espíritus, ante los cuales el visitante puede no estar debidamente preparado.

7 Se trata de doña Guadalupe Espinoza, proveniente de la comunidad de Santa Catarina, en el extremo opuesto de dicha península, donde los grupos cochimí-yumanos sobrevivieron al proceso de asimilación y exterminio iniciado en la época misional bajo el dominio español y acentuado con la formación del Estado mexicano.

exógenos y mestizos —una concepción racial más propia del *nomos* europeo—, sino en la imposibilidad de generar un marco de escucha de los *espíritus sin nombre* y en el acelerado olvido de los *ancestros recientes*.

Acaso sospechamos, en estos escasos ejemplos, la articulación de una ordenanza que entiende el goce de la tierra no según las normas de la herencia por transmisión de sangre, ni por el dominio, sino por la ley de las ánimas. Detrás del conjunto de normas y prácticas establecidas por la distribución de la propiedad según el *ethos* occidental, los guardianes de los antiguos ritos entrevén la persistencia de un sino destructor que tarde o temprano desarticulará los espacios exógenos al Alte'. La historia humana, en su distensión temporal, estaría continuamente amenazada por aquel eventual restablecimiento, que en su sentido último constituye una revolución cósmica.[8]

*





Figura 4. Visita de la informante Pa Ipai, Guadalupe Espinoza, a la Isla Espíritu Santo en Baja California Sur (México). ©Fernando Martín Velazco, 2023.

Al investigar sobre los Djinn[9] en la región de Hejaz, en Arabia Saudita, fui rápidamente advertido de la predilección de estas criaturas por habitar en edificios abandonados, merodear por las corrientes de agua subterránea y acechar los páramos desolados del desierto. No ajeno a este tipo de parajes, descubrí pronto cuán arraigada aún hoy en día es la creencia en estas criaturas —supuestos espíritus etéreos surgidos del fuego oscuro antes de los primeros humanos—, al punto de que el relato de su existencia y su intrusión constante en la vida cotidiana forman parte esencial del Islam contemporáneo.[10] Sin embargo, la genealogía de los Djinn antecede al Islam y está profundamente arraigada a las creencias, costumbres y tabúes de los pueblos árabes, vinculada a su organización tribal y territorial, y afirmada en su tradicional forma de vida nómade. El advenimiento de la religión fundada por Mahoma, si bien concedió la posibilidad de conversión de los Djinn al Islam, proscribió para los humanos la búsqueda de sus favores. Es así que la Sunna consigna

8 En su sentido original, la palabra revolución refería a un astro que concluía su ciclo de traslación celeste.

9 En español han sido traducidos comúnmente como 'genios' debido a la influencia en la cultura popular de sus representaciones como criaturas mágicas etéreas que cumplen deseos. Si bien la definición de Djinn incluye este tipo de representaciones, quisiera aquí referir al amplio y complejo espectro hallado en las tradiciones arábicas —generalmente asociándolos a fuerzas siniestras— que se desprende en decenas de clasificaciones según sus características específicas.

10 El Corán consigna que el Profeta Mahoma dio una predicación a un grupo de Djinn en el desierto (46:29; 51:56), convirtiéndolos a la fe islámica. Este y otros episodios similares son relatados en varios textos de la Sunna, de modo que la noción de que el Profeta fue enviado a convertir a humanos y a Djinn es un elemento fundamental del credo musulmán.

como una de las mayores transgresiones de la Ley Islámica la generación de pactos con estas criaturas no-humanas, lo que en el caso saudí implica la condena por tribunales religiosos. Esta concepción punitiva, sin embargo, no es universal en el Islam, sino que estaría más relacionada con la evolución moderna de los Estados de la península arábiga.[11]

Desde su unificación y conformación moderna, el Reino Saudí ha aprovechado los excedentes petroleros para acometer sucesivos proyectos de expansión y remodelación de sus urbes. En la ciudad y puerto de Yida, frente al Mar Rojo, esta tendencia es visible en las sucesivas capas de estilos arquitectónicos distintos que, como si fueran parte de un mosaico lóbrego, laten agónicos.



Figura 5. Barrio Histórico de Al Balad, en Yida, Arabia Saudita. ©Fernando Martín Velazco, 2022.

Es 2022: una ciudad modernista erigida en la década de 1970[12] es derrumbada a toda prisa para dar paso a una nueva urbe, posmoderna. El nuevo proyecto urbano se pretende como el reflejo de una «visión» renovada del Reino, que otorga nuevas libertades a los vasallos y promete poner a la vanguardia tecnológica a la aún tímida y en ocasiones contradictoria sociedad saudí.[13] El antiguo barrio de Al Balad, despoblado en su mayor parte e intermiten-

11 En *Genealogies of religion* (1993), Talal Asad describe el proceso mediante el cual durante el siglo XX se impone una «racionalidad» en los Estados de Medio Oriente que excluye formas no-normadas de practicar el Islam. Este proceso, propio de las autocracias consolidadas luego de procesos coloniales, desde su perspectiva es inherente al proceso de modernización de esta región, y no es de ninguna forma universal en la práctica del Islam. Ejemplo de esto lo encontramos en *Jinnealogy* (2017), de Anand Vivek Taneja, quien registra un culto a los Djinn practicado por devotos musulmanes (particularmente por mujeres) en las ruinas de Firzo Shah Kotla en Nueva Delhi, en India, lo que interpreta como formas de articular decisiones éticas que contradicen la moralidad dominante y las normas opresivas de la familia, la comunidad y el Estado.

12 Fausto Zerón-Medina me cuenta que durante su visita a Yida en 1975 se había derrumbado una ciudad entera, proveniente de dos siglos atrás, para edificar modernos edificios. A mi visita, 47 años después, esos edificios —entonces modernos— eran derrumbados ahora para dar lugar a un nuevo proyecto urbano.

13 Visión Saudí 2030 es el programa de desarrollo del Reino anunciado en 2016 por el Príncipe Heredero Mohamed bin Salman, que busca modernizar todos los aspectos de la sociedad y la economía saudí.

temente habitado por migrantes africanos y yemeníes, es remodelado a toda prisa para habilitarlo como un boyante barrio cosmopolita. En estos momentos, merodear por los edificios abandonados a altas horas de la noche es una actividad proscrita; al habitual recelo por la seguridad de los sitios estratégicos, se suma la suspicacia de la policía de encontrarse ante una posible transgresión sobrehumana.[14] Sospecho, a partir de esta actitud y de mi experiencia nocturna en aquel barrio, que cada proyecto de renovación urbana —la negación de la ruina— lleva implícita la inhabilitación de los espacios que los Djinn podrían habitar y, con ello, desplegar sus fuerzas en las postrimerías de los asentamientos humanos.

También en la década de 1970, los Estados arábigos, impulsados por el fervor generado por los grupos salafistas, iniciaron una política de repartición de la tierra entre las antiguas tribus nómadas, lo que implicó a su vez la prohibición de la trashumancia amparada en la implementación de la doctrina de Mahoma.[15] Un pacto implícito surgió a partir de entonces: las tribus obtendrían generosas prerrogativas surgidas de las rentas petroleras, a cambio de renunciar a la consideración de que la tierra no tiene dueño. Algunas tribus beduinas, que han sido musulmanas durante más de quince siglos sin necesidad de dejar de ser nómadas, y que en algunos casos renegaron de esta emergente obligación, serían a la vista del nuevo régimen criminales religiosos y enemigos del Reino.

No podríamos, llegados a este punto, abstraernos de la relación implícita entre ambos procesos. El régimen de propiedad del moderno Reino Saudí fue establecido aceleradamente a partir de una interpretación monista de la doctrina coránica. Ante la relajación de las normas en prácticamente todos los aspectos de la vida civil, contrasta la férrea vigilancia sobre la considerada delincuencia mágica.[16] En oposición a la «visión» reinante de la que debiera ser la futura comunidad humana, se interponen dos enemigos, acaso cómplices: el nómada y el Djinn.

Una vez proscritos de *la urbe futura*: ¿dónde podrán ocultarse?

*

Ya Aristóteles había desterrado de su *Polis* a los nómadas y a los espectros, al definir la animalidad de lo humano como propia de las ciudades.[17] A su vez, define los espacios no-antrópicos —¿el Alte'?— como espacios de dominio de las bestias o de los dioses.

14 En una ocasión fui detenido por un grupo de policías saudíes al estar tomando fotografías en el desolado barrio después de las tres de la madrugada. El número de uniformados y la gravedad de sus semblantes solo se moderó al comprobar —luego de un confuso diálogo a partir de señas— que se encontraban frente un extranjero no musulmán, lo que desestimaba la aplicación estricta de las normas que rigen a sus connacionales. «*You can not imagine here*», concluyó el uniformado saudí al dejarme ir, ordenando que me retirara del sitio.

15 Algunos fragmentos del Corán sugieren el valor de asentarse para llevar una vida según el Islam (16:80). Sin embargo, no existe en esta valoración una prohibición determinante (2:218), lo que ha derivado históricamente en la convivencia entre comunidades nómadas y sedentarias —asentadas generalmente en oasis— bajo valores entendidos comunes. Sin embargo, algunas interpretaciones contemporáneas asocian el nomadismo con los valores preislámicos, lo que ha derivado en su prohibición.

16 Según el diario *The Atlantic* (Jacobs, 2013), en 2011 la Unidad Anti-Brujería del gobierno saudí procesó 586 casos de delincuencia mágica, la mayoría de los cuales fueron trabajadores domésticos de África e Indonesia.

17 *Zoon politikón*, 'animal político', es la forma en que Aristóteles define al ser humano. Infiere que es parte de su naturaleza organizarse en *polis*, 'ciudades'.

Según la argumentación aristotélica —que es la que dará origen a las instituciones occidentales—, los grupos humanos se organizarían naturalmente en *oikos*, casas cuya acumulación resultaría en aldeas (*kóme)*, y consiguientemente en la *polis*. La *Política*[18] es, desde esta perspectiva, la realización de una naturaleza teleológica de lo humano, la forma de organización comunal por excelencia, y el proceso único mediante el cual los vivos son capaces de dirimir los conflictos comunes e impartir *justicia* según sus propios intereses —que es una forma de llamar a la repartición de los bienes tangibles e intangibles, y por tanto, de la tierra.

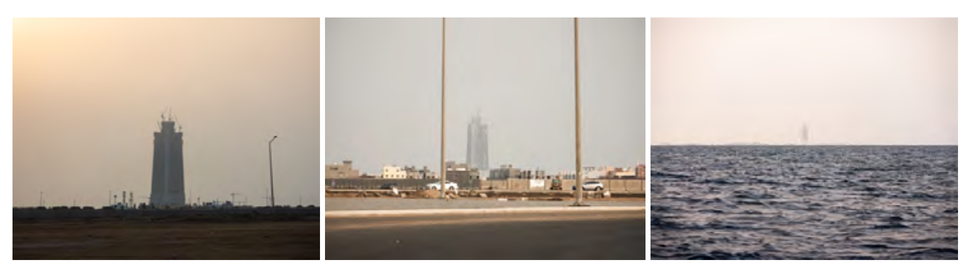


Figura 6. Torre Yeda, edificación incompleta en el nuevo Distrito Económico del Reino Saudí, frente al Mar Rojo. ©Fernando Martín Velazco, 2022.

Entendemos así que, por definición, la noción misma de *política* implica la exclusión de toda forma de *voluntad no-humana* de los procesos de deliberación, toma de decisiones y disposición de los usos que se otorgan al territorio. También, que no existe *política* sin *polis*, es decir, sin un *ethos* del asentamiento. Por último, que para las organizaciones políticas de cualquier índole, toda forma de comunalidad exógena a la urbe —como por ejemplo, las organizaciones tribales nómadas— es antinatural, bárbara, o por lo menos indeseable. Ello implica un principio escatológico de la práctica política, que consiste en el borramiento sistemático del espacio no-antrópico, de sus habitantes no-humanos[19] y de los muy diversos procesos tradicionales de consulta de la voluntad de las ánimas.[20]

La posterior doctrina imperial cristiana ha venido precedida por la fusión de este esquema político con la doctrina semítica del acabamiento de la historia,[21] es decir, el término plenario de la obra aducida a la universal deidad errante en perjuicio de las singulares ánimas. Como resultado de esta unión conceptual ha surgido el esquema —que

18 Definida etimológicamente aquí como la ‘cosa pública’.

19 Definición que para Aristóteles no excluye a los homo sapiens nómadas.

20 En *Principios de Espectrología* (2017), Fabían Ludueña Romandini asegura que «el rechazo metafísico de la espectralidad resulta el gesto político que inaugura el nomos de la modernidad».

21 Enrique Dussel (1969) describe esta doctrina de la siguiente forma: «Vivir, existir, en el nivel de la Alianza, significaba estar siempre y radicalmente abierto a un futuro. No es entonces la actitud de considerar las cosas como pasadas, o aun como presentes, sino considerarlas siempre como tendientes a un futuro: el pasado tiene un “futuro” prometido, el presente es el “futuro-realizado” de un pasado, el futuro es la plenitud absoluta de la acción presente, histórica, que se está realizando en “tensión-hacia” [...]. Es la necesidad de considerar el fin futuro al que tiende el presente que “madura”; el presente que está en un régimen de cosmogénesis. La doctrina de la creación exige una doctrina del *acabamiento de la historia*, es decir, el término plenario de la creación. La causa de la historicidad es la creación, y el principio último que la constituye es la causa final, la plenitud escatológica».

Karl Schmitt definirá como el *Nomos*— bajo el cual, en un espacio de tiempo lineal, el principio de legalidad expansiva que constituye el *ethos* urbano occidental busca asimilar toda criatura y espacio sobre su ordenamiento fundamentado en la autorrealización de su naturaleza como el sentido último de lo humano. En contraste, todo aquello que se le opone —la naturaleza, el *ethos* nomádico, la voluntad de las ánimas— encarna la Anomia, es decir, las fuerzas demoniacas y el advenimiento del Apocalipsis.



Figura 7. Ruinas circulares en Ciudad Madero, Tamaulipas, frente al Golfo de México. ©Fernando Martín Velazco, 2021.

Acaso esta agenda implícita del *Nomos* expansivo, y de la técnica política que lo acompaña, explique en parte la depredación incontrolable de los espacios del Alte' y el encumbramiento de la urbe como paradigma de la convivencia humana, y de la negación perpetua de sus oposiciones. En tal caso, la emergencia en el corazón de las urbes, dentro del espacio-tiempo de la historia, de espacios no socializados —denegados *oikos* e imposibles áreas públicas— sugiere el aparecimiento de trincheras que resisten a la asimilación del todo bajo el paradigma de lo humano: refugios de las ánimas y vagabundos sin nombre, madrigueras de pequeñas bestias y micelio de futuros bosques.

La ruina es la grieta del *Nomos*, el anuncio de una rebelión próxima, la fractura del orden cósmico humanista.

*



Figura 8. Ruinas del Hospital Civil en Tampico, Tamaulipas (México). ©Fernando Martín Velazco, 2021.

La promesa de la tierra futura ha nacido del principio de aniquilación de las ánimas arcaicas —los Baatsik, los Djinn, los Diyin diyé—, aquellos espíritus cuya existencia precede a la autoconstituida comunidad humana y cuya agencia se opone al principio universalista.[22]

El alcance de este proyecto se despliega en la ambición de asimilar ya no solo los espacios urbanos o antrópicos, sino las relaciones con todo aquello que llamamos naturaleza, sometiéndola a relaciones de dependencia mediadas por la técnica política y los principios de regulación del *Nomos*. En un sentido último, la conclusión de este proyecto universalista implicaría un mundo en el que las ánimas no tienen refugio.

Acaso la irrupción de la inteligencia de las máquinas —que pareciera manifestarse como una escisión espectral de lo humano— resulte en la paradoja de que algunos miembros de la especie sean expulsados de la comunidad humana, mientras algunas máquinas se integran como entes deliberadores en abierta filiación a la *Polis*. Esta agencia manifestada por los objetos, en un momento en que la supervivencia humana es puesta en duda, pareciera ofrecerse como garante del *logos* humanista más allá del principio de conservación de nuestra propia especie.

22 Existe un linaje pre-humano que participa de este esquema en un sentido evolutivo, y que incluye a todos aquellos antepasados remotos que conforman nuestra ascendencia, pero cuya experiencia vital no corresponde a la especie *homo-sapiens*.

El cyborg tecnológico,[23] fiel a su naturaleza maquínica, es un cyborg teleológico.[24] En tal sentido, es capaz de seguir replicando la formulación mesiánica de la semilla, asimilando territorios al *Nomos* agroindustrial global y dirimiendo los destinos de la *polis* con eficacia indeterminadamente. Pero a diferencia de nosotros, el cyborg no deviene en ánima; sus alcances son políticos, pero le está negado el Alte'.

*

En alguna de sus versiones, el futuro es un paisaje en ruinas donde los espíritus antiguos y recientes moran libremente convirtiendo las ciudades antiguas en renovado espacio silvestre. Nuevas formas evolutivas engendrarán el olvido de quienes se supusieron ungidos para la posesión de un yermo inexistente.

El Apocalipsis, en su sentido anímico, no sería la destrucción del mundo a partir de la catástrofe —a fin de cuentas, nuevas formas de vida permanecerán sobre la Tierra—, sino la destrucción de la promesa de pertenencia proyectada hacia el futuro indefinidamente: una rebelión de las ánimas, donde el espacio asimilado colapsa.


ChatGPT

The confusion between cybernetic teleology and metaphysical teleology could be called "teleological confusion" or "teleological conflation." This refers to the tendency to conflate the cybernetic concept of teleology, which is concerned with the behavior of systems and the achievement of goals, with the metaphysical concept of teleology, which is concerned with the ultimate purpose or direction of the universe or nature.

Teleological confusion can occur when people assume that the goals or purposes of a cybernetic system are inherent in the nature of the universe or are part of some larger metaphysical plan. This can lead to the development of AI and social governance systems that are based on a particular set of values or beliefs, rather than on empirical evidence or scientific principles, as discussed earlier.

To avoid teleological confusion, it is important to distinguish between the cybernetic concept of teleology, which is concerned with the behavior and goals of systems, and the metaphysical concept of teleology, which is concerned with the ultimate purpose or direction of the universe or nature. This can help to ensure that AI and social governance systems are designed based on empirical evidence and scientific principles, rather than on subjective beliefs or values.

Figura 9. Conversación con ChatGPT 4.0 sobre el término de *teleología* en sistemas cibernéticos, 2024. https://chatgpt.com/share/4fb543b0-5b0a-4f3b-be2f-512d5d1946c7

23 «A related contradiction sees humans as at once those who exclude environments and as themselves in the process of being excluded, either as raw resources, or as ancestral technologies. Somewhere in this thicket, the Western intellectual tradition demands, there should lie the true center, the place where it all comes from, the power behind the throne. This paper has already insinuated that this center is capital; but in a historically specific form which we can call corporate cyborgs [...]. The actually existing cyborg is a huge network of computers and databases with human implants. You can tell corporations are cyborg because they lack the instinct for survival, helplessly driven by an in-designed hunger for profit at whatever cost, including exhausting the resources they depend on and poisoning the consumers they rely on, up to the point of planetary apocalypse» (Cubitt, 2021).

24 «(...) teleology is not opposed to determinism, but to non-teleology. Both teleological and non-teleological systems are deterministic when the behavior considered belongs to the realm where determinism applies. The concept of teleology shares only one thing with the concept of causality: a time axis. But causality implies a one-way, relatively irreversible functional relationship, whereas teleology is concerned with behavior, not with functional relationships», según la definición dada por Rosenblueth, Wiener Bigelow (1943) y que inaugura la disciplina cibernética.

Aunque quizá aquel alzamiento no corresponda a una fracción del tiempo. Quizá la rebelión, ya en curso, son varias rebeliones. En sitios distintos del mundo, impulsados por la promesa del asentamiento eterno, se apilan los espíritus al no poder perder ya su nombre.



Figura 10. Vista satelital de Zona Arqueológica La Danta, Guatemala. ©Google Earth, 2025, Airbus.

Referencias

Agamben, G. (2014). Para una teoría de la potencia destituyente. *FRACTAL: Revista Cuatrimestral*, 74. Traducción del italiano: Vicens Alba Osante y Alan Cruz.

al-Radihan, K. (2017). Adaptation of Bedouin in Saudi Arabia to the 21st Century: Mobility and Stasis among the Shararat. En *Nomadic Societies in the Middle East and North Africa* (pp. 840–864). Brill. https://doi.org/10.1163/9789047417750_032

Argüelles Santiago, J. N. (2011). El maíz en la identidad cultural de la huasteca veracruzana. *Publicación Electrónica*, 2. Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM. https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2898/13.pdf

Aristóteles (2022). *Política* (Trad. Manuela García Valdés). Gredos. Edición de Kindle.

Asad, T. (1993). The Limits of Religious Criticism in the Middle East: Notes on Islamic Public Argument. En *Genealogies of Religion. Discipline and reasons of power in Christianity and Islam* (pp. 200-238). The Johns Hopkins University Press.

Benjamin, W. (2005). Sobre el concepto de Historia. En *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos* (Edición y traducción de Bolívar Echeverría). Ed. Contrahistorias.

Bentley, R. A., Bickle, P., Fibiger, L., *et al.* (2012). Community differentiation and kinship among Europe's first farmers. *Proceedings of the National Academy of Sciences, 109*(24), 9326-9330. https://doi.org/10.1073/pnas.1113710109

Cole, D. P. (1976). Bedouin and Social Change in Saudi Arabia. En *Change and Development in Nomadic and Pastoral Societies* (pp. 128–149). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004477971_010

Crespo, A. M., y Soto, P. (2018, diciembre). *Fanzine Engabao: Comunidad y leyendas* [PDF]. https://herbolariavirtual.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/12/Fanzine-Engabao-comunidad-y-leyendas.pdf

Cubitt, S. (2021). Ecocritical media arts and the war on Terra. *Re@ct: Social Change Art Technology, 17*(2). https://doi.org/10.21900/j.median.v17i2.761

Dussel, E. (1969). *El humanismo semita. Estructuras intencionales radicales del pueblo de Israel y otros semitas.* Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Fabietti, U. (1986). Control and alienation of territory among the Bedouin of Saudi Arabia. *Nomadic Peoples*, 20, 33–39. https://www.jstor.org/stable/43123262

Farella, J.R. (1985). Diyin Dine'é: Gods and men. En *The Main Stalk*: *A Synthesis of Navajo Philosophy* (pp. 23-68). University of Arizona Press.

Garduño, E. (2015). *Yumanos: Cucapá, Kiliwa, Pa ipai y Kumiai.* Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

González Villarruel, A. A., y Gabayet González, N. (2019). Cantantes Yumanos: mitos, sueños y tradición. *Frontera Norte*, *31*(1). https://doi.org/10.33679/rfn.v1i1.2039

Gordon Childe, V. (1996). *Los orígenes de la civilización* (Trad. Eli de Gortari). Fondo de Cultura Económica.

Hernández Azuara, C. (2019). Ritual de bendición para una casa nueva entre los Teenek de Aquismón, San Luis Potosí (pp. 384-405). En A. Ávila Méndez & J. L. Plata Vázquez (Eds.), *Nuevas coordenadas del territorio huasteco desde la historia, la arqueología, el arte y los rituales* (Edición de Kindle). El Colegio de San Luis.

Jacobs, R. (2013, agosto 19). Saudi Arabia's war on witchcraft. *The Atlantic*. https://web.archive.org/web/20130819135551/http://www.theatlantic.com/international/archive/2013/08/saudi-arabias-war-on-witchcraft/278701/

Kingdom of Saudi Arabia Vision 2030 (s.f.). *Vision 2030 Overview* [PDF]. https://www.vision2030.gov.sa/media/quudi5wq/vision-2030-overview.pdf

León Portilla, M. (2000). *La California Mexicana. Ensayos acerca de su historia.* Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Autónoma de Baja California, Instituto de Investigaciones Históricas (Serie Historia Novohispana, 58).

Ludueña Romandini, F. (2017). *Principios de Espectrología. La comunidad de los espectros II* (Biblioteca de la Filosofía Venidera). Miño y Dávila editores. Edición de Kindle.

Mueller, C., y Schmidt, H. (2023, agosto 24). Saudi Arabia's Neom Project, the Howeitat Conflict and Tribe-State Relations. *E-International Relations*. https://www.e-ir.info/pdf/102398

Rosenblueth, A., Wiener, N., y Bigelow, J. (1943). Behavior, purpose and teleology. *Philosophy of Science, 10*(1), 18-24.

Schmitt, C. (2005). *El nomos de la tierra en el derecho de gentes del «Jus publicum europaeum»* (Trad. Dora Schiling Thon). Ediciones Struhart y Cía.

Shennan, S. (2018). The Spread of Farming into Central Europe. En *The First Farmers of Europe: An Evolutionary Perspective* (pp. 79–105). Cambridge University Press.

Taneja, A. V. (2017). *Jinnealogy (South Asia in Motion)*. Stanford University Press. Edición de Kindle.

Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar: Introducción al perspectivismo amerindio*. Tinta Limón.

Vysloužilová, B., Ertlen, D., Schwartz, D., y Šefrna, L. (2016). Chernozem. From concept to classification: a review. *AUC GEOGRAPHICA*, 51(1), 85-95. https://doi.org/10.14712/23361980.2016.8

Winkelman, M., y Finelli, P. (2006). El kusiyai: chamanismo entre las poblaciones yumanas del norte de Baja California. *Culturales*, 2(3), 111-131. Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali.

Políticas de la revista

post(s) solicita y publica artículos tanto de investigación empírica y teórica, como de reflexión conceptual sobre prácticas profesionales y creativas. Cada edición propone un eje temático, cuya relevancia en la sociedad contemporánea permite que pueda ser abordado desde la escritura académica formal, como a través de las actividades creativas y artísticas; es un puente entre teoría y práctica.

Secciones

- **Akademos**: investigaciones académicas sobre los temas propuestos por el editor invitado. En ocasiones se incluyen traducciones de textos que no circulen en español. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*). Extensión: 5 000 - 5 500 palabras.
- **Radar:** investigaciones que funcionan como un termómetro de transformaciones o comportamientos sociales que se producen en relación al tema central de la serie. Esta sección pasa por un proceso arbitrado de revisión de pares (*blind peer review*). Extensión: 4 000 - 4 500 palabras.
- **Videre:** presentación de un ensayo o proyecto visual realizado por artistas o seleccionado por curadores. Esta sección no es arbitrada y se realiza por invitación. Extensión a determinar según la propuesta.
- **Praxis:** ensayos y reflexiones sobre la práctica artística escritos en formatos experimentales, entrevistas o testimonios en primera persona. Estos ensayos no son arbitrados y se publican a criterio de los editores de post(s). Extensión: no puede exceder las 2 500 palabras.

Condiciones de colaboración

- Todos los artículos deben ser originales, inéditos y no haber sido presentados en ninguna otra publicación ni estar evaluados en otra publicación simultáneamente.
- Los autores son responsables del contenido de sus artículos.
- El Consejo Editorial de post(s), después de someter al artículo a la lectura por parte de pares, y de acuerdo a las recomendaciones que realicen –que serán entregadas al postulante en un informe–, se reserva el derecho de publicar el artículo y de seleccionar la sección en la cual aparecerá publicado.
- post(s) se reserva el derecho de hacer las correcciones de estilo que considere convenientes, sin alterar el contenido del artículo.

Magazine policies

post(s) asks for and publishes articles on empirical and theoretical research, as well as conceptual reflections about professional and creative practices. Each edition proposes a thematic axis whose relevance in contemporary society allows an approach from formal academic writing as well as through creative and artistic activities, it's a bridge between theory and praxis.

Sections

- **Akademos:** academic research about issues proposed by the guest editor. In some occasions, translations of texts that do not circulate in Spanish are included. This section is subject to a blind peer review arbitration process. Words: 5 000 - 5 500.
- **Radar:** research that acts as a thermometer for transformations or social behavior produced in relation to the main theme of the series. This section is subject to a blind peer review arbitration process. Words: 4 000 - 4 500.
- **Videre:** essay or visual project done by artists or picked by curators. This section is not subject to arbitration and is done by invitation of the editor. The extension is evaluated according to each proposal.
- **Praxis:** essays and reflections about artistic praxis written in experimental formats, interviews or first person accounts. These essays are not subject to arbitration and are published by the editors of post(s) discretionally. Words: 2 500

Collaboration conditions

- All articles must be original, unpublished and must not appear on any other publication. Likewise they must not be evaluated simultaneously in other publications.
- Authors are responsible for the contents of their articles.
- The Editorial Committee of post(s), after forwarding the article for peer review and in accordance with the recommendations given (which will be handed to the author in a report) will reserve the right to publish the article and to pick the section in which it will be published.
- post(s) reserves the right to make the style corrections it deems convenient without altering the contents of the article.

post(s) es una publicación anual del Colegio de Comunicación y Artes Contemporáneas de la Universidad San Francisco de Quito USFQ. Su propósito es reflexionar sobre las discusiones y debates que tienen lugar dentro de los estudios culturales y las prácticas artísticas, tanto a nivel local como regional e internacional.
Los ejes temáticos de **post(s)** se construyen en conjunto entre los integrantes del Comité Editorial y los editores invitados a colaborar con la publicación. Cada edición pone énfasis en la praxis profesional, artística y académica —la creación es un eje aglutinante de esta publicación. **post(s)** publica textos de investigación académica, creando también espacios para formas experimentales y performativas de escritura y producción de conocimiento.
Los artículos de **post(s)** se publican en inglés y/o en español. Además, en cada número se traducen al español textos relevantes para el tema de la edición que circulan únicamente en inglés y que el Comité considera fundamental poner a circular en un contexto hispanohablante.
La publicación tiene como público principal a las comunidades académicas vinculadas a la investigación post disciplinar, y a un público más amplio interesado en comprender las transformaciones de la sociedad contemporánea, vistas desde una perspectiva vinculada a las teorías críticas, los estudios culturales, el criticismo cultural.

post(s) is an annual publication of the College of Communication and Contemporary Arts of the Universidad San Francisco de Quito USFQ. It reflects on discussions and debates that take place within and between cultural studies and artistic fields, both locally and regionally and internationally.
The thematic interests of **post(s)** are developed amongst the members of the Editorial Committee and guest editors, whom are invited to collaborate with the publication. Each edition emphasizes on professional, artistic and academic praxis –creation is an agglutinating axis of this publication. **post(s)** publishes more traditional academic texts, along with experimental and performative forms of writing and knowledge production.
The articles are published in Spanish and/or English. In addition, each issue includes translations of seminal texts that circulate only in English. Translations are chosen by the Editorial Committee which takes into account both the relevance of the text to the issue's theme, and the importance of sharing influential texts within a Spanish-speaking context.
The main audience of the publication are academics interested in post disciplinary research, and a wider public interested in understanding the transformations of contemporary society, from a critical and cultural studies perspective.

